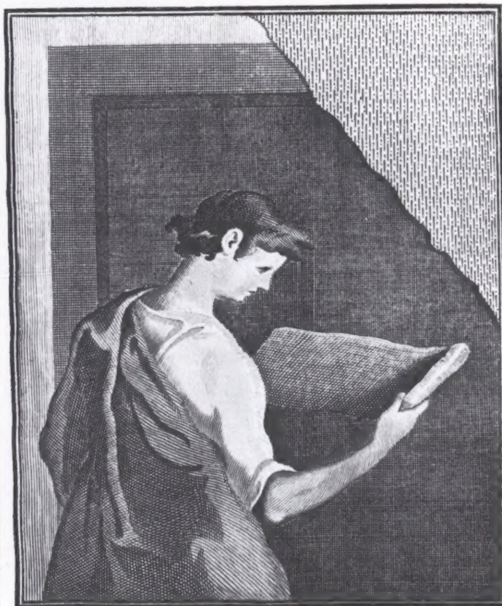


REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIRT

VON

DR. HUBERT JANITSCHEK

IV. Band

STUTTGART

REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT.

REDIGIRT

VON

D^R. HUBERT JANITSCHEK,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN PRAG.

IV. Band.

STUTTGART.

VERLAG VON W. SPEMANN.

WIEN, GEROLD & Co.

1881.

PHOTOMECHANISCHER NACHDRUCK

WALTER DE GRUYTER & CO., BERLIN 1968

Archiv-Nr. 38 48 680

Printed in the Netherlands

Inhaltsverzeichniss.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Retrospective Ausstellungen.

Litteraturberichte.

Druckfehler-Verzeichniss.

Seite 76, Note 10: statt de la Cour de Papes II. zu lesen: à la Cour des Papes. Tome II.
„ 77, Note 13: statt 1878—87 zu lesen: 1578—87.
„ 201, Zeile 7: statt Peittonarbeit zu lesen: Paillonarbeit.
„ „ „ 18: statt Flederköpfe zu lesen: Fladerköpfe.
„ „ „ 31: statt Stahlfeuerstein zu lesen: Kehlheimerstein.

Der Triumph des Todes im Campo Santo zu Pisa.

Von **Eduard Dobbert.**

Es gehört zu den fesselndsten Aufgaben historischer Forschung, die ersten Keime einer später zur Blüthe gelangenden Culturerscheinung aufzusuchen und dann zu verfolgen, wie diese Keime allmählich wachsen und erstarken, bis schliesslich der Baum mit seiner weithin schattenden Blätterkrone in ganzer Pracht dasteht.

Als ein solcher kräftiger Baum erscheint uns die italienische Cultur und als schönste Blüthe derselben die italienische Kunst im Renaissance-Zeitalter, im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert. Die Keime dieser Entwickelung kommen unter den allmählich dürr gewordenen und zu Boden gefallenen Blättern mittelalterlichen Wesens bereits in den vorhergegangenen Jahrhunderten zum Vorschein!

Versetzen wir uns in diejenige Stadt Italiens, in welcher solche, auf die Renaissance-Kunst vorbereitende Erscheinungen besonders eindringlich zu uns reden! Wir stehen auf dem weiten Platze am nordwestlichen Ende Pisa's. Der Dom mit dem berühmten schiefen Thurm dahinter; das Baptisterium, dem Dome gegenüber: wie laut reden diese stolzen Bauwerke zu uns von der einstigen Grösse Pisa's, da dasselbe mit seiner Flotte das Mittelmeer beherrschte und nun auch in grossartigen Bauwerken nach einer künstlerischen Ausprägung seiner Macht strebte!

An den genannten drei Bauten macht sich ein Kunstelement geltend, das bereits deutlich auf die Renaissance hinstrebt, obgleich wir uns erst im elften und zwölften Jahrhundert befinden. Die üppige Umkleidung des Aeusseren jener Gebäude mit antikisirenden Säulen und Halbsäulen zeigt bereits einen Keim jener Begeisterung für antike Bauformen, welche später der Renaissance-Architektur ein so eigenthümliches Gepräge gab. Eines der Gebäude birgt aber auch dasjenige

Werk, welches an der Spitze der werdenden Renaissance-Sculptur steht: die schöne Kanzel Niccolo Pisano's mit ihren an der Hand antiker Muster ins Leben getretenen Reliefbildern schmückt ja das Baptisterium!

Nun treten wir in den Friedhof der Pisaner, den weltberühmten Campo Santo, der im Verein mit den drei zuerst erwähnten Gebäuden den Pisaner Domplatz zu einem der kunstgeschichtlich bedeutendsten Plätze der Welt macht! Während die Oede ausserhalb der Friedhofsmauern uns daran mahnte, dass das jetzige Pisa kaum mehr der Schatten des einstigen ist, fühlen wir uns in dem herrlichen Umgange des Friedhofs mit seinen maasswerkgeschmückten Arcaden, die sich nach dem inneren Hofe öffnen, und mit den gewaltigen Malereien, die ringsumher seine Wände umziehen, in jene Jahrhunderte der Grösse versetzt. Die Stille, die uns bei unserer Wanderung zwischen den Grabdenkmälern umfängt, entspricht der Bestimmung des Ortes: sie wird auch in der Blüthezeit des Pisaner Gemeinwesens an dieser geweihten Stätte gewaltet haben; hier erheben nur die Gräber und ihre Inschriften, die gemalten Gedanken und Gefühle ihre Stimme! Lassen wir eines der bedeutendsten Gemälde des Campo Santo zu uns reden! Es feiert diejenige Macht, welche hier herrscht, den Tod! »Il trionfo della morte« wird das Bild genannt. Wir werden sehen, dass auch dieses Kunstwerk zu den Vorboten der Renaissance gehört.

Der »Triumph des Todes« im Campo Santo zu Pisa ist in den letzten Jahren nach zwei Seiten hin mehrfach untersucht und besprochen worden: einmal kam es darauf an, den Urheber des Gemäldes zu entdecken, und dann — die tiefere Bedeutung des Dargestellten klar zu legen.

Die erste dieser Fragen berühre ich nur ganz kurz. Nach dem Vorgange Vasari's [1]) pflegte man früher den »Triumph des Todes« so wie die daneben befindliche Darstellung des »Jüngsten Gerichtes« als ein Hauptwerk des Andrea Orcagna zu betrachten; dann aber wurden beide Gemälde aus stilistischen Gründen diesem Meister abgesprochen und mit grösserer oder geringerer Entschiedenheit andern Malern des 14. Jahrhunderts, wie: dem Sienesen Pietro Lorenzetti und dem Florentiner Bernardo Daddi zugewiesen [2]). Es dürfte nicht zufällig sein,

---

[1]) Le vite de' più eccelenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari. Neueste Ausgabe von Gaetano Milanesi, Florenz, Sansoni, T. I, 1878, p. 596.

[2]) Crowe und Cavalcaselle, A new history of painting in Italy, I, 449; deutsche Ausg., besorgt von Jordan, B. II, S. 26, bringen diese Wandmalereien im Campo Santo zu Pisa mit der Kunst der Lorenzetti in Verbindung; Milanesi,

dass man den Meister vom »Triumph des Todes« bald in den Reihen der sienesischen, bald in denjenigen der florentiner Künstler suchte. Anfangs waren diese beiden wichtigsten Schulen spätmittelalterlicher toscanischer Malerei unabhängig von einander einhergegangen, dann aber hatten sie sich die Hände gereicht, und unser Gemälde ist das bedeutendste Ergebniss dieser Vereinigung: es zeigt in der That eine glückliche Mischung sienesischer Gefühlsinnigkeit mit florentinischer Willensstärke. Weil in der Kunst Orcagna's die Grundsätze und Empfindungsweisen der beiden Schulen sich besonders innig verschmolzen haben, weil ferner die Campo-Santo-Bilder in manchem Betracht eine Uebereinstimmung mit den sicher beglaubigten Werken dieses Meisters aufweisen, kann ich die der Angabe Vasari's zu Theil gewordene entschiedene Verwerfung nicht theilen, sondern halte an einem Zusammenhange dieser Malereien mit Orcagna's Kunst fest, freilich ohne behaupten zu wollen, dass er selbst der Urheber derselben sein müsse; wohl aber glaube ich betonen zu dürfen, dass der »Triumph des Todes« mindestens unter einem starken Einflusse Orcagna'scher Kunst entstanden sei[3]). Bei den meisten mittelalterlichen Werken ist übrigens die Frage nach der persönlichen Urheberschaft von nicht all zu grosser Bedeutung, da die sicheren Nachrichten über die Lebensverhältnisse und die Charaktere der Künstler jener Epoche zum grossen Theil so überaus dürftig sind, dass die letzteren sich doch nicht zu wirklichen Persönlichkeiten abrunden und also auch die Wechselwirkung zwischen dem Werk und seinem Urheber doch nicht nachgewiesen werden kann. So ist denn wohl auch unserem Bilde gegenüber wichtiger als die Frage nach seinem Urheber diejenige, was es darstellt, und in welcher Beziehung das Dargestellte zu etwaigen früheren oder gleichzeitigen Behandlungen desselben oder eines ähnlichen Thema's steht, so wie zu dem Gedanken- und Empfindungskreise der Entstehungszeit, wie derselbe namentlich in den gleichzeitigen litterarischen Zuständen sich äussert.

Sulla storia dell' arte Toscana scritti varj, 339 ff., und in seiner Ausgabe des Vasari I, 467 ff., sucht den Beweis zu führen, dass die Malereien von dem florentiner Meister Bernardo Daddi stammen.

[3]) In meiner Studie über Andrea Orcagna in »Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit«, herausgeg. von Dohme, Bd. III, Nr. 4, S. 71 ff., in dem Sonderabdruck u. d. Titel: »Beiträge zur Gesch. d. ital. Kunst gegen Ausgang des Mittelalters« S. 163 ff. habe ich eingehender von der Uebereinstimmung der betreffenden Campo-Santo-Bilder mit der Kunst Orcagna's gehandelt. Die daselbst gegebene Schilderung des pisanischen »Triumph des Todes« ist in der gegenwärtigen Abhandlung zum Theil reproducirt.



Vergegenwärtigen wir uns zunächst, was wir auf dem Gemälde sehen!

Die Composition zerfällt in zwei Hälften. Links sehen wir eine aus vornehmen Herren und Damen bestehende Jagdgesellschaft auf edlen Rossen mit ihrem Gefolge durch's Gebirge ziehen. Ihr Weg hat sie eben durch eine Schlucht geführt; da werden die Pferde scheu und wollen nicht weiter. Die eben noch so muntere Cavalcade befindet sich einem entsetzlichen Schauspiel gegenüber. Drei Gräber, in welchen drei von Schlangen umringelte Leichen in verschiedenen Graden der Verwesung liegen, stehen im Wege. Dieser Anblick macht einen erschütternden Eindruck auf die Jagdgesellschaft. Der Mann mit dem Falken auf der Hand beugt sich vor und wirft einen entsetzten Blick auf die Gräber; sein Nachbar

scheint auch in grosse Aufregung versetzt: er hält die Hand vor Mund und Nase, um sich vor dem Modergeruch zu schützen; ruhiger verhält sich der Reiter, welcher zwischen den beiden eben Genannten zu sehen ist. Alle drei sind durch Kronen ausgezeichnet. Schwermüthiges Nachsinnen beherrscht Stellung und Antlitz der ebenfalls gekrönten Dame, welche die Rechte zum Kinn geführt hat und der auf die Gräber weisenden Hand des lebhaft zu ihr redenden Ritters mit den Blicken folgt. Die andere Dame mit dem Schoosshündchen im Arm legt wie betheuernd die Rechte an die Brust und blickt unverwandt nach dem Greise hin, der aus der friedlichen Einsiedelei, die wir weiter oben im Gebirge wahrnehmen, herabgestiegen ist und nun der vornehmen Gesellschaft die Moral des Schauspiels entwickelt. Seine Schriftrolle zeigt, so weit der Text entziffert werden konnte, eine Ansprache [4]), welche, in's Deutsche übertragen, etwa so lautet:

»Wenn unser Geist genügend scharf und fein,
Um diesen Anblick lächelnd zu ertragen,
Wird unsre Prahlerei auf's Haupt geschlagen
Und unser Hochmuth uns ein Gräuel sein!«

Verfolgen wir den Weg, den der Einsiedler herabgestiegen, so gelangen wir zu seinen Genossen, welche in gänzlicher Abgezogenheit von den Interessen dieser Welt ein gottseliges, einfaches Leben führen. Hier herrscht Friede und Ruhe, hier weiss man nichts von Todesfurcht. Selbst die Thiere des Waldes haben hier ihr scheues Wesen verloren, hier sind sie ihres Lebens sicher. Während weiter unten in der Nähe des Jagdzuges ein Fuchs einen Vogel würgt, können hier oben Hirsche, Hasen, Vögel sich in voller Ruhe ihres Daseins freuen; dafür spendet aber anch eine Hirschkuh den Eremiten die einfache Kost. Selten ist in einem Kunstwerk ein Contrast so geistreich durchgeführt worden, wie derjenige zwischen dem unteren und dem oberen Theile der eben besprochenen Bildhälfte: dort die Unruhe weltlichen Treibens, das Schaudern beim Anblick des Todes; hier die Ruhe, der Seelenfriede eines im mönchischen Sinne Gott wohlgefälligen Lebens!

Gehen wir nun an die Betrachtung der rechten Hälfte des Gemäldes

In einem freundlichen Garten voller Obstbäume ergötzen sich vornehme Herren und Damen an anmuthigem Geplauder und an den

---

[4]) »Se nostra mente sia ben acorta
Tenendo risa qui la vista aflitta
La vana gloria ci sara sconfitta
La superbia ci sara da morte.«

Tönen der Musik. Hier waltet Jugend, Frohsinn, Liebe, Glück. Da kommt ein Grauen erregendes Weib herangeflogen. Sie wird von mächtigen Fledermausflügeln getragen; an Händen und Füssen hat sie Krallen, ihr aufgelöstes Haar fliegt im Winde; Wuth blickt aus ihren Augen, gierig hat sie den Mund weit aufgerissen, so dass die Zähne zu sehen sind. Es ist der Tod: la Morte. Im nächsten Momente wird das Schreckensweib mit dem Schwunge ihrer mächtigen Sense dem fröhlichen Leben ein Ende gemacht haben. Dann werden diese eben noch so glücklichen Menschen da liegen, wie die schreckliche Todesernte aus den verschiedensten Ständen, die bereits den Boden (weiter links) bedeckt. Dann wird es sich auch für sie darum handeln, ob ihre Seelen von holden Engeln in Empfang genommen und in's Paradies getragen werden, oder ob garstige Teufel sich ihrer bemächtigen und sie in die Höllenschlünde hinabstürzen werden.

Warum aber nahet der Tod gerade diesen Glücklichen auf Erden, die seiner nicht bedürfen, und fliegt unbarmherzig an jenen Elenden (in der Mitte des Vordergrundes) vorüber, die von Krankheit und Schmerzen aller Art gefoltert, sich nach ihm sehnen?!

Es ist eines derjenigen Merkmale der mittelalterlichen Kunst, welche sie von der modernen am meisten unterscheiden, dass damals die Künstler an alt hergebrachten Darstellungsstoffen nicht nur, sondern auch an traditionellen Darstellungsweisen geflissentlich festhielten, während seit der Renaissancezeit anfangs langsam, dann aber in zunehmendem Tempo sich die Auffassung Bahn bricht, dass der Künstler auch schon in der Wahl des Gegenstandes seine Originalität bekunden, in der Composition aber von seinen Vorgängern entschieden abweichen müsse, wenn er nicht des Plagiats beschuldigt sein wolle.

War nun auch in der Entstehungszeit unseres Gemäldes, der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, nach dem bahnbrechenden Vorgange Giotto's ein selbständigeres Verhältniss des Künstlers zu seinem Darstellungsstoffe so wie eine grössere Unabhängigkeit von älteren, durch kirchliche Tradition gleichsam geheiligten Schilderungsweisen zur Herrschaft gelangt; hatte die italienische Malerei des Trecento dadurch ein individuelleres Gepräge erhalten, welches sie wesentlich unterscheidet von der vorangegangenen Epoche, in welcher sie sich in dem Banne des Byzantinismus befand, so war diese Emancipation doch keineswegs eine radicale. Vor Allem die Sienesen des vierzehnten Jahrhunderts, aber auch Giotto und seine Schule haben dort, wo die althergebrachten kirchlichen Gegenstände darzustellen waren, in der Anordnung der Figuren und Gruppen häufig die alten Schemata ihren Compositionen

zu Grunde gelegt, freilich aber haben die bedeutenden Meister dieser Epoche jene alten Typen erfrischt und verjüngt durch den Ausdruck, den sie den Gestalten zu geben wussten, einen Ausdruck, den sie nun nicht mehr von früheren Mustern copirten, sondern dem eigenen Empfinden entnahmen. Allmählich waren aber auch neue Themata in die Kunst gedrungen: einer besonderen Vorliebe erfreuten sich allegorisch-symbolische Darstellungen mit moralisirender Tendenz. Es ist daran erinnert worden, dass in derselben Zeit auf dem Gebiete des Drama's die allegorischen »Moralitäten« sich aus den Misterien und Mirakelspielen herauslösten. (Kinkel, Mosaik, S. 368.) Manche jener meist sehr umfangreichen Gemälde bewegen sich in den Gedankenkreisen der neu gegründeten Mönchsorden, der Franciscaner und der Dominicaner. So hatte Giotto in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi die Gelübde des Franciscanerordens in figurenreichen allegorischen Bildern verherrlicht; so wurde die Lehre und die praktische Wirksamkeit der Dominicaner in den berühmten Wandmalereien der Spanischen Capelle von Sta Maria Novella zu Florenz gefeiert. Dann wieder diente die Kunst der politischen Moral: so schilderte der Sienese Ambruogio Lorenzetti im Regierungs-Palaste seiner Vaterstadt die gute und dann wieder die tyrannische Regierung mit ihren Folgen unter Zuhülfenahme zahlreicher, durch Inschriften eindringlich gemachter allegorischer Figuren und Gruppen.

In die Kategorie solcher allegorisch-symbolischer Bilder gehört auch der »Triumph des Todes«.

Das Thema, welches der Darstellung (links unten auf unserem Bilde) zu Grunde liegt, ist vielfach von der Dichtung wie von der Malerei in Frankreich, Deutschland, den Niederlanden, England, Italien behandelt worden. Es ist jene Legende von den drei Todten, die den drei Lebenden erscheinen und dieselben an die Vergänglichkeit des Irdischen mahnen.

»Telz comme vous, un temps nous fumes,
Telz serez vous, comme nous sommes!«

so lässt ein altes französisches Gedicht die drei Todten zu den drei Lebenden reden [5]). Derselbe Sinnspruch findet sich mehrfach in der altdeutschen Litteratur, so heisst es z. B. bei Freidank:

---

[5]) Vgl. Hettner, Zur Charakteristik der Dominicanerkunst des 14. Jahrhunderts, in v. Lützow's Zeitschr. f. bild. Kunst XIII, 85, und desselben Verfassers Italien. Studien, Braunschweig 1879, S. 131; Woltmann, Gesch. d. Malerei I, 389; derselbe, Holbein u. s. Zeit, 2. Aufl., I, 244; Langlois, Essai historique, philosophique et pittoresque sur les danses des morts, Rouen 1851, p. 107; Francis Douce, The Danse of Death, London 1833, p. 31.

»Sus sprechent di dâ sint begraben,
beidiu zen alten unt zen knaben
daz ir dâ sît, daz wâre wir;
daz wir nû sîn, daz werdet ir[6]).«

Von besonderem Interesse für unseren Gegenstand ist ein kürzlich in Italien veröffentlichtes lateinisches Gedicht noch aus dem zwölften Jahrhundert, das bereits die drei Männer vor dem Grabe schildert und diese Situation zu eindringlichen asketischen Ermahnungen verwerthet. Hier stossen wir wieder auf jenen Spruch, nur dass dieses Mal nicht ein Todter, sondern einer der Lebenden das Wort ergreift und somit sich so vernehmen lässt:

»Was wir sind, das waren diese
Und wir werden wie sie sein.«

Eine Stelle des Gedichtes macht es wahrscheinlich, dass dasselbe der Text zu einem entsprechenden Gemälde war[7]).

Es seien nun auch einige thatsächliche Beispiele von Malereien auf dieses Thema genannt:

Als Miniatur findet sich der Gegenstand wiederholt behandelt in Handschriften des vierzehnten Jahrhunderts, so z. B. in einem englischen Psalter des britischen Museums aus der Frühzeit jenes Jahrhunderts und im Psalter des Herzogs Ludwig von Anjou aus dem Jahre 1390 in Paris[8]). Beidemal stehen die drei Todten den drei Lebenden gegenüber; im Londoner Psalter ist die eine der gekrönten lebenden Figuren als Frau charakterisirt. Ihr königlicher Nachbar hat mit der Rechten liebevoll ihre Hand ergriffen, während er in der Linken einen Falken hält.

---

[6]) Vgl. Wackernagel, der Todtentanz, in Haupt's Zeitschrift für deutsches Alterthum IX, 333.

[7]) Das Gedicht ist publicirt von Pietro Vigo, Le danze macabre in Italia, Livorno 1878, p. 68 ff., vgl. auch p. 38. Der Lebende spricht:

»Quod nos sumus hi fuerere (sic)
Nosque tales erimus.«

Die Stelle des Gedichtes, in welcher mir ein damals wirklich existirendes Gemälde hindurchzuschimmern scheint, lautet (a. a. O. 73):

»Haec pictura representat
Que sint mundi gaudia
Statum tuum tibi monstrat
Qui non pensas talia.«

Es sind Worte, die dem dritten Lebenden in den Mund gelegt sind.

[8]) Brit. Mus. Arundel Manuscr. 83, fol. 128. Vgl. Archæological Journal 1848, S. 70. Zu der Darstellung im Pariser Psalter vgl. Woltmann, Gesch. der Malerei, I. 365.

Als Wandgemälde ist dasselbe Thema dargestellt zu Ditchingham und Battel in England [9]; bei uns in Deutschland als stark beschädigte Wandmalerei in Badenweiler, ebenfalls aus dem vierzehnten Jahrhundert: hier stehen wieder drei Gerippe neben einander aufrecht da und darauf folgen drei gekrönte männliche Gestalten, welche durch Falken als auf der Jagd befindlich bezeichnet sind. Der erste der Könige macht eine abwehrende Bewegung nach den Todten hin. Das mehrfach erwähnte Motto lässt sich auch hier wieder entziffern [10]. Aehnlich wie in Badenweiler ist die Anordnung des Gemäldes zu Ditchingham.

Es gibt aber Darstellungen des Gegenstandes, welche derjenigen im Campo Santo zu Pisa in der Anordnung noch näher kommen. So besitzt die Hauptkirche zu Zalt-Bommel in Holland ein Wandgemälde, wahrscheinlich aus dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts, in welchem die gekrönten Todten neben ihren offenen Gräbern stehen, die Lebenden aber zu Pferde mit ihrem Gefolge erscheinen. Zwei der Verstorbenen klagen (in altholländischen Inschriften auf den gemalten Spruchstreifen) über den traurigen Zustand, in welchen sie durch den Tod gerathen: »einst seien sie Herrscher gewesen, jetzt würden sie von Würmern verzehrt«; der dritte ermahnt die Lebenden sich zu bessern. Der Jagdzug ist ausführlich geschildert: die drei jugendlichen adeligen Reiter sind, wie auch auf dem Pisaner Bilde, von Jägergesellen, Hunden, Falken begleitet; die Pferde bäumen sich, die Knechte fliehen; die drei Jünglinge sind von Staunen und Schrecken ergriffen [11].

Von noch grösserer Bedeutung für uns ist es, dass auf italienischem Boden ähnliche Darstellungen aus dem vierzehnten Jahrhundert sich finden. In dem Benedictinerkloster Sacro Speco bei Subjaco ist in einer Reihe von Wandgemälden dargestellt, wie die drei Männer, den Falken auf der Hand, über einen Friedhof zur Jagd ziehen. Plötzlich vertritt ihnen ein alter Einsiedler (es ist wie auf dem Campo-Santo-Bilde der heilige Macarius gemeint) den Weg und weist sie mit drohender Gebärde auf drei geöffnete Gräber mit ihren Leichen hin. Er begleitet diese Gebärde mit einer düsteren Mahnung an die Vergänglichkeit der irdischen Genüsse und an das Unabwendbare des Todes. Einer der drei Jünglinge scheint von dem Anblick ergriffen; er entsagt dem weltlichen Treiben und bleibt beim Einsiedler zurück, die beiden

---

[9]) Archæol. Journal 1848, p. 69.

[10]) Vgl. Lübke i. d. Augsb. Allg. Ztg. 1866, Nr. 265 ff., Beilage.

[11]) Alfr. Michiels, Histoire de la peinture flamande, 2. Aufl., I, 419 ff. — Algemene Konst- en Letterbode voor het Jaar 1846, Th. I, Bl. 35, 51, 68.

anderen verachten die Ermahnungen des Alten; aber bald trifft sie das auf einem Pferde heranstürmende Todtengerippe mit seinem Schwerte [12]).

Auf's Nächste verwandt mit der Campo-Santo-Darstellung aber ist eine jüngst publicirte Miniatur in einer, der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts zugeschriebenen Handschrift der Bibl. Magliabecchiana zu Florenz. In einer Gebirgslandschaft sind die drei jugendlichen Reiter auf die den Weg versperrenden drei offenen Gräber gestossen, in denen man die Todten in verschiedenen Graden der Verwesung gewahrt. Der eine der gekrönten Reiter hat einen Falken auf der linken Hand, der zweite hat andächtig die Hände gefaltet, der dritte hält in der Linken ein Scepter; alle drei scheinen vom unerwarteten Schauspiel ergriffen und blicken unverwandt auf die Gräber, auf welche sie der zu Füssen der Todten stehende heilige Macarius mit lebhafter Gebärde hinweist. Sehr wahr ist auch der Schrecken der Pferde geschildert. Im Hintergrunde sieht man das Haus oder die Capelle des Heiligen. Es möge hier auch auf ein italienisches Bild aus dem vierzehnten Jahrhundert der Berliner Galerie (Nr. 1093) hingewiesen sein, welches uns wieder die drei berittenen Könige auf der Falkenjagd zeigt, wie dieselben auf die drei offenen Särge stossen. Eine ähnliche Darstellung besitzt die Akademie zu Pisa, nur dass hier als Gegensatz zu der weltlichen Lust des Jagdzuges die Frömmigkeit dreier heiliger, in stilles Gespräch versunkener Frauen erscheint.

Auch noch im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert war das Thema beliebt.

Ich sah dasselbe in dem berühmten Skizzenbuch des Jacopo Bellini im britischen Museum. Der Meister lässt hier drei zur Jagd ziehende Reiter in einer Gebirgslandschaft vor zwei Gräbern Halt machen, aus deren einem ein Todter sich erhebt. Daneben steht ein Einsiedler. Im Hintergrunde sieht man eine Kirche. Möglich, dass hier das Bild im Campo Santo bereits eingewirkt hat.

In einem französischen, der Spätzeit des fünfzehnten Jahrhunderts

---

[12]) Vgl. Vigo a. a. O. p. 34. — Dantier, Les monastères Benedictins d'Italie, vol. II, p. 222 ff. Die betreffenden Verse lauten:

»Vidi quid eris, quomodo gaudia quaeris
Per nullam sortem poteris evadere mortem
Nec modo laeteris, quia forsan cras morieris.«

Die Darstellung des Todes zu Pferde deutet auf eine Anlehnung an Offenbarung Johannis 6, 8: »Und ich sahe, und siehe, ein fahl Pferd; und der darauf sass, des Name hiess Tod.«

angehörenden Gebetbuch des britischen Museums sieht man von links her drei Reiter heransprengen, denen von rechts her drei grinsende Skelette entgegenschreiten. Die Reiter erschrecken bei diesem Anblick. Dieselben Motive finden sich in einer Miniatur eines französischen Horariums, ebenfalls aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, im Berliner Kupferstichcabinet, und auf Bl. 143 a eines Gebetbuches (Lat. Sect. I, Nr. 108) der Oeffentl. Bibliothek zu St. Petersburg.

Auf einer Handzeichnung holländischen Ursprungs aus demselben Jahrhundert, früher im Besitze des Herrn Dr. F. Lippmann, jetzt in demjenigen des Herrn Mitchell in London, finden sich wieder die drei Reiter und drei Gerippe; und ebenfalls auf einem schönen Miniaturblatt des Berliner Kupferstichcabinets aus dem Ende des fünfzehnten oder dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts (Katalog der Zeichnungen Nr. 640), auf welchem die Furcht der eilig fliehenden Reiter, die sich angstvoll nach den mit Speeren bewaffneten verfolgenden Todten umschauen, sehr ausdrucksvoll gegeben ist.

Ein anderes, wenn auch etwas abweichendes Beispiel aus dem fünfzehnten Jahrhundert lernte ich in einer französischen Handschrift des britischen Museums kennen. Hier stehen ein Papst, ein Kaiser und ein König drei skelettartig abgemagerten Gestalten mit entsprechenden Kronen gegenüber.

Es sei hier auch noch erwähnt, dass die drei Todten und die drei Lebenden sich häufig als Illustration alter französischer Drucke des Todtentanzes vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts an, so z. B. in der 1528 zu Troyes von Nicolas Le Rouge herausgegebenen »Danse Macabre«, finden. Auch Beispiele von hierher gehörenden französischen Wandmalereien gibt es. Einen Holzschnitt mit den drei aufrecht stehenden Todten, deren Kronen zu Boden gefallen sind, und den drei gekrönten berittenen Lebenden aus dem fünfzehnten Jahrhundert mit deutschen Inschriften besitzt das Berliner Kupferstichkabinet.

Wie ein Nachklang unserer Legende erscheint es, wenn wir in dem oberen Theile eines Wandbildes zu Clusone aus dem fünfzehnten Jahrhundert drei Gerippe auf dem Rande eines, gekrönte Leichen bergenden Sarkophages antreffen, von denen das mittlere mit Krone und reich verziertem Mantel geschmückt ist, die beiden anderen aber, nicht gerührt durch die ihnen als Lösegeld gebotenen irdischen Güter, mit Bogen und Feuergewehr die daneben stehenden Menschengruppen beschiessen, unter denen auch drei dem Vergnügen der Jagd sich hingebende Jünglinge zu sehen sind. Einer derselben wird von einem Pfeile durchbohrt, der zweite blickt angstvoll nach dem unheimlichen

Bogenschützen zurück, der dritte spornt sein Ross zu rasendem Lauf an [13]).

Wir haben uns davon überzeugt, dass der Urheber des Campo-Santo-Bildes nicht etwa einem neuen Gedanken Ausdruck gab, als er die linke Hälfte seines Gemäldes schuf: es ist derselbe Geist mittelalterlicher Askese, der aus dieser Darstellung wie aus den von mir angeführten anderen Beispielen der Malerei und Dichtung spricht. Diese mönchische Moral war wiederbelebt worden durch die Franciscaner und Dominicaner. Sie war, doch wohl durch die Dichtung und die Predigt vermittelt, in die bildende Kunst eingedrungen. Besonders beliebt waren nun solche Gegenstände, welche in möglichst handgreiflicher Weise an die Unerbittlichkeit des Todes und die Vergänglichkeit alles Irdischen mahnten. Bezeichnend ist es, dass man auf den Tod bezügliche Gemälde wiederholt in Dominicanerklöstern antrifft.

Wenn gerade aus dem vierzehnten Jahrhundert zahlreiche Beispiele solcher Darstellungen auf uns gekommen sind, so wird dieses damit zusammenhängen, dass in jener Zeit viele blutige Kriege, Erdbeben, Hungersnoth und Seuchen die abendländische Menschheit heimsuchten. So zweifle ich nicht daran, dass sich im Campo-Santo-Bilde die Stimmung spiegelt, welche das in den vierziger Jahren jenes Jahrhunderts durch die Pest so entsetzlich heimgesuchte Toscana beherrschte, wird man doch beim grauenerregenden Anblick der durcheinander lie-

---

[13]) Die florentiner Miniatur ist photographisch publicirt in Bartoli's illustrirtem Katalog italienischer Handschriften in Florenz Nr. 1 und danach als Holzschnitt im Art Journal 1880, S. 90. Zu dem Bilde in der Akademie zu Pisa vgl. Hettner, Italienische Studien, S. 134. Die Zeichnung Jacopo Bellini's befindet sich auf S. 50 des Skizzenbuches; die französische Miniatur mit den drei Reitern auf Bl. 71 a der Horae B. Mariae Virg. Brit. Mus. Slo. 2732 B; die andere französische Miniatur auf Bl. 119 a des Codex Harl. 2917 des Brit. Mus. Bezüglich der holländischen Handzeichnung vgl. Ilg, Todesdarstellungen vor den Todtentänzen, in den Mitth. d. Central-Comm. zur Erforsch. u. Erh. d. Baudenkm., Wien 1872, S. LXXXVII, wo auch noch einer hierher gehörenden Handzeichnung in der Albertina erwähnt wird. Auf die beiden Berliner Miniaturen hatte Herr Dr. von Seidlitz die Freundlichkeit mich hinzuweisen; den Berliner Holzschnitt beschreibt Wessely, die Gestalten des Todes und Teufels i. d. darstell. Kunst, Leipzig 1876, S. 20, wo auch noch eine Miniatur genannt wird, die sowohl die drei Lebenden als die drei Todten zu Pferde zeige. Eine Abbildung der drei Lebenden und der drei Todten in der »Danse Macabre« von 1528 bei Langlois a. a. O. II, Pl. XXII u. XXIII, vgl. auch den Text dazu auf S. 56 ff. Zwei Beispiele von ähnlichen Wandbildern ebenfalls aus dem 16. Jahrhundert ebenda Pl. XLVI, XLVII und S. 185 ff. Das Wandbild von Clusone, abgebildet und beschrieben bei Vallardi, Trionfo e danza della Morte a Clusone etc., Milano 1859. Vgl. dazu Woltmann, Holbein, 2. Aufl., 246; Ernst Förster, Augsb. Allg. Ztg., Beilage, 1878, Nr. 8.

genden Leichen (in der Mitte des Bildes) lebhaft an die berühmte Schilderung erinnert, welche Boccaccio in der Einleitung seines Decamerone von der Pest entwirft, die im Jahre 1348 Florenz verheerte. An die Lehre von der Unbeständigkeit des irdischen Glückes wurde das Lob eines im mönchischen Sinne geheiligten, den Versuchungen der Welt entrückten Einsiedlerlebens geknüpft. Mit Vorliebe wurden namentlich von den Dominicanern die alten Einsiedler-Legenden den Gläubigen in's Gedächtniss gerufen. Wir sahen schon, wie unser Künstler in dem oberen Theile seiner Darstellung die Poesie eines solchen friedlichen beschaulichen Lebens in und mit der Natur zu schildern und dieses fromme Leben in einen höchst wirksamen Gegensatz zu dem weltlichen Treiben (unten) zu bringen gewusst.

Hatte der Meister sein Thema nicht selbst erfunden, sondern aus dem Borne des geistigen Lebens seiner Zeit geschöpft, so bleibt doch sein künstlerisches Verdienst ein grosses: die ästhetische Bedeutung des eben erwähnten Contrastes springt in die Augen; aber die lebendige Schilderung des Jagdzuges hat auch an sich einen hohen Werth. Wir befinden uns einem Vorboten des modernen Sittenbildes gegenüber. Der Künstler muss ein offenes Auge für die Wirklichkeit gehabt haben. In der Jagdgesellschaft spiegelt sich das Leben der damaligen vornehmen Stände deutlich und mit einem gewissen romantischen Reiz ab. Mit nicht geringerer Liebe hat sich der Meister in die ganz anders gestaltete Lebensweise der Einsiedler vertieft; auch hier ist es ihm geglückt, die charakteristischen Züge herauszufinden und mit den Mitteln seiner Kunst poetisch wiederzugeben.

Diese lebhaften Schilderungen aus dem Sittenleben erinnern uns daran, dass das Campo-Santo-Bild in derjenigen Epoche italienischen Geistes- und Kunstlebens entstanden ist, welcher Dante und Giotto die Wege gewiesen. Wie Dante der Dichtkunst, so hatte Giotto der Malerei die Welt persönlicher Lebenserfahrung, eigenen Empfindens und Denkens wieder erschlossen, eine Welt, die Jahrhunderte hindurch nicht gewagt hatte, hinter den als geheiligt geltenden typischen Darstellungen hervorzutreten. Nun endlich war das Individuum aus einem langen Schlafe zu neuem Leben erwacht. Voll individueller Züge ist denn auch unser Gemälde im Einzelnen. Das Verhalten der vornehmen Herren und Damen gegenüber der furchtbaren Todesmahnung, wie ist es doch nach Alter, Geschlecht, Charakter so mannigfach gestaltet! In wie reicher Weise ist das naturgemäss vorwiegende Gefühl des Grauens im Einzelnen nüancirt! Man sieht diesen Gestalten sogleich an, dass der Künstler von seinem eigenen innersten Empfinden in dieselben gethan.

Die italienische Kunst, wie sie uns im Campo-Santo-Bilde entgegentritt, leidet noch an vielen Mängeln in der Zeichnung der Figuren wie in der Behandlung des Landschaftlichen: die Gesetze der Perspective wurden erst im folgenden Jahrhundert gefunden; die Ueberwindung anatomischer Schwierigkeiten war ebenfalls erst der Renaissance-Zeit vorbehalten; in Bezug auf den Ausdruck der Gestalten aber können wir das Gemälde ein Product modernen Geistes nennen.

Doch auch inhaltlich trägt das Bild nicht durchweg einen so specifisch mittelalterlichen Charakter, wie die bisher von uns hauptsächlich betrachtete linke Hälfte desselben. Die rechte Seite athmet vielmehr einen anderen Geist; sie erinnert uns an den mächtigen Umschwung, welchen das geistige Leben Italiens im Zeitalter des Humanismus in Folge des Eindringens antiker Elemente erfuhr.

Hatte bereits um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts die italienische Kunst, vertreten durch Niccolo Pisano, sich mit Begeisterung dem Studium der Antike zugewendet, so war doch dieses Studium zunächst ein einseitiges gewesen: Niccolo Pisano hatte sich die antike Marmortechnik zum Muster genommen; er hatte antike Reliefs nachgeahmt, ja Nachahmungen antiker Gestalten und Typen in ganz unvermittelter Weise in seine Darstellungen versetzt, deren christlich-legendarischer Inhalt mit jenen Typen nicht das Mindeste gemein hatte. Machte in Folge dieses Verfahrens die Kunst einen bahnbrechenden Fortschritt in der Formgebung, so musste es sich andererseits rächen, dass die Herübernahme antiker Motive eine so äusserliche war. Wenn Niccolo Pisano jene in der antiken Sculptur häufig und namentlich auch an einer schönen Marmorvase in Pisa vorkommende Gruppe des sogenannten indischen Bacchus, der sich trunken auf einen Satyrknaben lehnt, in sein Reliefbild der »Darbringung des Christuskindes im Tempel« versetzt; oder wenn er in seiner Darstellung der »Geburt Jesu« Maria nicht, wie es die ältere kirchliche Kunst that, als matt daliegende Wöchnerin charakterisirt, sondern ihr in Nachahmung etwa einer antiken Alkestis-Darstellung im Campo Santo mit Zuhülfenahme des Juno-Ideals einen königlich stolzen kühlen Ausdruck und eine imponirende elegante Stellung gibt; oder wenn er für das Relief der »Anbetung der heiligen drei Könige« als Vorbild der Maria bezüglich der Stellung die Phädra eines antiken Sarkophages, der sich ebenfalls im Campo Santo befindet, bezüglich des Ausdruckes aber wohl wieder eine Juno benutzt: so muss dieses Verfahren der Tiefe des Ausdrucks seiner Bildwerke Abbruch thun. Was hat der indische Bacchus bei der

Darbringung im Tempel, was eine stolz daliegende königliche Frau mit der demüthigen Magd des Herrn, der liebenden Mutter der Geburtsscene, was die thronende in ihrem herben Antlitz an die Hera Farnese erinnernde Königin mit der Maria der Anbetungs-Scene zu thun[14])?

Die italienische Kunst blieb bei dieser Kluft zwischen Inhalt und Form nicht stehen.

Niccolo Pisano hatte sich der Antike zugewendet, ehe das geistige Leben des gebildeten Italien, ehe die Litteratur seines Vaterlandes durchdrungen war von antiken Elementen, die wir zwar auch schon früher daselbst antreffen (ich erinnere an die Dichtungen der Clerici vagantes, an das Studium des römischen Rechtes, der römischen Geschichte und Litteratur, das in Italien nie völlig erloschen war), die aber doch erst später der italienischen Bildung jenes eigenthümliche Gepräge geben, das man mit dem Worte Renaissance zu bezeichnen pflegt. Diesmal war die bildende Kunst der Litteratur vorangegangen: die ganze Kunstweise Niccolo's trägt das Gepräge einer bahnbrechenden Thätigkeit im strengsten Sinne des Wortes. Er, der Bildhauer, vermochte zunächst das neue Princip nur nach der formalen Seite hin in's Leben zu führen; auch das war eine grosse That.

Nun aber, gegen Ende des dreizehnten und im vierzehnten Jahrhundert begann die antike Litteratur ihre mächtige Wirkung zu üben. Dante's grosse Dichtung ist erfüllt von antiken Elementen, welche in eigenthümlich unvermittelter, ja wüster Weise dicht neben den scholastisch mittelalterlichen stehen. In Petrarca und Boccaccio greift das antike Element mächtig um sich. Der Humanismus kommt zum Durchbruch. Bald ist das classische Alterthum der Hauptinhalt der italienischen Bildung, das Hauptinteresse des gebildeten Italieners. Immer wieder stossen wir in den zahlreichen Canzonen, Sonetten, Ballaten jener Zeit auf antik mythologische oder historische Anspielungen. Nicht minder greift die Geschichtschreibung in die antik römische Geschichte zurück. Bald ist die Begeisterung für das alte Rom so gross, dass durch Cola Rienzi der Versuch einer Wiederherstellung der antiken römischen Republik gemacht werden konnte; dieses gänzlich phantastische, naive Unternehmen musste scheitern, wie sehr aber musste die schwärme-

---

[14]) Näheres über Niccolo Pisano's Stellung zur Antike in meiner Schrift »Ueber den Stil Niccolo Pisano's und dessen Ursprung«, München 1873, und in meiner Studie »Die Pisani« in »Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit«, herausgeg. von Dohme, Bd. III, Nr. 1 (resp. in meinen »Beiträgen zur Geschichte der ital. Kunst«). Von den antiken Elementen in der rechten Hälfte des Campo-Santo-Gemäldes habe ich in einem Vortrage in der Berliner Archäologischen Gesellschaft (s. Archäol. Zeitung 1879, S. 114. 115) gehandelt.

rische Begeisterung für die Antike um sich gegriffen haben, wenn Anfangs alle Welt dem neuen Tribun zujauchzte!

Dieser Umschwung in der Gedankenwelt musste sich auch in der bildenden Kunst spiegeln; so ist denn auch in der That das Verhältniss der italienischen Kunst zur Antike im vierzehnten Jahrhundert ein wesentlich anderes als im dreizehnten: dies lehrt uns auch die rechte Hälfte unseres Gemäldes.

Hier finden wir zwar zunächst ebenfalls directe Nachahmungen antiker Kunstwerke, aber die Muster sind mit Rücksicht auf ihren geistigen Gehalt gewählt, und so sind diese Nachahmungen inhaltlich an ihrem Platze.

Wir beginnen unsere Betrachtung mit den beiden schwebenden geflügelten Putten, welche die Schriftrolle mit einer zur steten Vorbereitung auf den Tod ermahnenden Inschrift halten: diese Figuren



sind in Nachahmung jener zahlreichen Flügelknaben entstanden, welche die Inschrifttafeln an antiken Sarkophagen halten. Es liegt der Gedanke nahe, dass der Urheber unseres Bildes sich unter den antiken Grabmälern im Campo Santo umgesehen haben werde; da konnte er an mehreren Sarkophagen die Vorbilder für jene Gestalten finden[15]. Schwerlich wird er seinen Inschriftträgern einen tieferen Sinn beigelegt haben, als ihn seine antiken Vorbilder beanspruchen dürfen[16]: sie sind wesentlich ornamental gedacht, wie das auch bei entsprechenden und ähnlich verwendeten Gestalten auf altchristlichen Sarkophagen der Fall sein möchte und immer wieder bei Renaissance-Sarkophagen der Fall ist, wo solche fliegende Knaben Wappen oder Inschrifttafeln tragen. Der Gedanke an Engel im christlichen Sinne kommt uns diesen Figuren

---

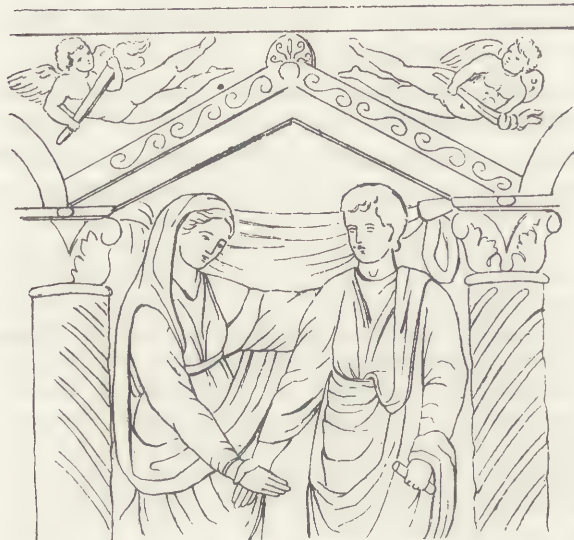
[15]) Wir theilen im Texte eine solche im Campo Santo zu Pisa befindliche Reliefdarstellung nach einem Stiche bei Lasinio, Raccolta di sarcofagi etc. del Camposanto di Pisa, T. CXLV, mit.

[16]) Den ornamentalen Charakter solcher Inschriftträger an antiken Sarkophagen betont Julius Lessing in seiner Schrift: De mortis apud veteres figura, Bonn, 1866, p. 73.

gegenüber nicht. Hätte der Urheber des Gemäldes den Trägern der Schriftrolle eine specifisch christliche Bedeutung geben wollen, so hätte er sie wohl in ähnlicher Weise gebildet, wie jene Engel, welche er, in Anlehnung an die traditionelle Darstellungsweise, die Seelen der gerecht befundenen Verstorbenen, nachdem sie deren Munde entstiegen, in's Paradies tragen lässt; in ähnlicher Weise hat Giotto und seine Schule und haben die Sienesen des vierzehnten Jahrhunderts fliegende Engel immer wieder dargestellt; nackte Engel kommen, so viel mir bekannt, in dieser Zeit noch nicht vor. So kann ich denn auch die beiden anderen Knaben, welche mit herabgehaltenen Fackeln über dem jugendlichen Paare im Obstgarten schweben, nicht mit Hettner für christliche Engel halten [17]. Sogleich fällt uns eine äusserliche Uebereinstimmung

[17]) Hettner a. a. O. spricht die Ansicht aus, erst die Uebermalung habe den beiden fliegenden Knaben umgebogene brennende Fackeln in die Rechte gegeben, von denen der Bericht Vasari's nichts wisse. Vasari spricht nämlich von Pfeilen, mit denen die von ihm für Liebesgötter gehaltenen Flügelgestalten nach den Herzen der Frauen zielten. Hatte Vasari richtig gesehen, so kann von christlichen Engeln erst recht nicht die Rede sein; wie leicht aber konnte der so flüchtig und ungenau beschreibende Künstlerbiograph sich bei dem damals wahrscheinlich schlimmen Zustande des Bildes in Bezug auf dieses Attribut geirrt, oder als er seine, auch sonst Unrichtigkeiten aufweisende Schilderung aus der Erinnerung niederschrieb, die Darstellung nicht mehr recht im Gedächtniss gehabt haben. — Zu der traditionellen Darstellung der Entführung der guten Seelen durch Engel und der bösen durch Teufel vgl. das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, deutsche Ausgabe von Schäfer, S. 225, §. 344: »Die Parabel vom Reichen und vom armen Lazarus.« Eine hierher gehörende Darstellung sah ich auf Bl. 129 a des schon oben erwähnten Psalters aus dem 14. Jahrh. im britischen Museum, Arundel Manuscr. 83. Links liegt der arme Lazarus in ein graues Gewand gehüllt am Boden, zwei Engel nehmen ihm die Seele (in Gestalt eines nackten Kindes) aus dem Munde. An entsprechender Stelle rechts ist der Reiche hingelagert, ein Teufel mit grünen Fledermausflügeln zieht ihm unter Assistenz eines zweiten Teufels die Seele ebenfalls aus dem Munde. Die Spitze des dreieckigen Bildes nimmt eine im Paradiese thronende Gestalt (Abraham?) ein, in deren Schoosse die Seele des Lazarus ruht, in der Mitte des Vordergrundes, also dem Paradies gegenüber, ist der Höllenrachen dargestellt, aus welchem ein Teufel und die Seele des Reichen hervorragen. — Ein anderes Beispiel für die Entführung der Seele eines Uebelthäters durch einen Teufel findet sich, nach Birch and Jenner, Early drawings and illuminations . . . in the Brit. Museum, London 1879, p. 98 und p. 10, in einem französischen Codex des 14. Jahrh. (19. Ci fol. 203 b). Vgl. auch §. 437 im Malerbuche vom Berge Athos: »Der Tod des Sünders«. In einem griechischen Codex des 14. Jahrhunderts, der »Geschichte von Barlaam und Josaphat«, in der Pariser National-Bibliothek (Grec No. 1128, armoire XVII, 95) sah ich auf Blatt 43 b und auf Blatt 58 a, wie einem Sterbenden ein Engel die Seele (das Kind) aus dem Munde nimmt. An der zuletzt genannten Stelle lautet die Inschrift: »πῶς ψυχὴ ἐκ τοῦ σώματος χωρίζεται.« Im Malerbuche vom Berge Athos, §. 436, lesen wir: »Wie der Tod des Gerechten dargestellt wird. Ein Mann mit keimendem Bart liegt auf dem Rücken ehrbar und ordentlich auf

in der Art des Schwebens mit den zuerst genannten Flügelgestalten auf; hier aber haben wir es nicht mit nur ornamental gedachten Figuren zu thun; vielmehr stehen diese beiden Genien in einer tieferen Beziehung zu dem darunter befindlichen jungen Paare. »Es sind,« wie Jordan in einem Vortrage über den »Triumph des Todes im Campo Santo zu Pisa« sich ausdrückte, »Nachbildungen der holden antiken Gestalten, welche die Vorstellung des Todes durch Schönheit versöhnen.« Oft mochte der Künstler jene früher als Schlaf und Tod erklärten zwei Knaben an antiken Sarkophagen gesehen haben, welche mit geneigtem Haupte und gekreuzten Beinen dastehen und eine gesenkte verlöschende Fackel, als Hinweis auf das Erlöschen des Lebens im Tode, halten [18]. Unter den antiken Sculpturen des Campo Santo gibt es eine Anzahl



einem dürftigen Bette, hält seine Augen geschlossen und die Hände auf seiner Brust gekreuzt und ober ihm schaut ein Engel freudig auf ihn und empfängt seine Seele mit Ehrfurcht und Aufmerksamkeit.« Wie die Seele eines frommen Verstorbenen von Engeln zu Gott getragen wird, sieht man in einem französischen Gebetbuche aus dem 15. Jahrhundert (Br. Mus. Add. 25695, Bl. 165 a). Es sei hier auch in Anbetracht des Kampfes zwischen Engel und Teufel um die Seele eines Verstorbenen auf dem Campo-Santo-Bilde auf die Darstellung desselben Gegenstandes in einem anderen französischen Gebetbuche des 15. Jahrh. hingewiesen (Br. Mus. 18751, Bl. 163, Birch and Jenner 98 und 17), sowie auf die Darstellung in der Initiale D auf Bl. 281 a eines flämischen Gebetbuches aus dem 16. Jahrh. (Br. Mus. Add. 17280), wo ein weiss gekleideter Engel eine Seele im Arm hält und dieselbe gegen Teufel vertheidigt. Dass bereits im 13. Jahrh. die Vorstellung eines solchen Kampfes verbreitet war, geht aus dem Dialogus miraculorum des Caesarius von Heisterbach († zwischen 1240—1250) hervor, wo (XII 5, s. Roskoff, Gesch. des Teufels, Leipzig 1869, I, S. 326) erzählt wird, dass beim Tode eines Menschen die Teufel mit den Engeln um die auffahrende Seele streiten.

[18]) Jordan's Vortrag ist in der Berliner »Post« 1876 Nr. 298 und 299 veröffentlicht worden. Zu den Sarkophagen mit Fackeln tragenden Knaben vgl. Lessing's berühmte Abhandlung »Wie die Alten den Tod gebildet«.

von Beispielen dafür. Aber auch schwebende Flügelknaben mit Fackeln in den Händen mochte unser Meister an antiken Sarkophagen gefunden haben; so besitzt der Campo Santo einen Sarkophag, an welchem über einem Ehepaare zwei einander entsprechende fliegende Eroten zu sehen sind, deren einer seine Fackel emporhält, während der andere die seinige senkt [19]). Die Fackeln tragenden fliegenden Knaben des Wandbildes mögen dem Maler den doppelten Zweck erfüllt haben, einmal mit den gesenkten Fackeln auf den nahe bevorstehenden Tod und dann, wie an dem soeben erwähnten antiken Sarkophag, auch auf die innige Zusammengehörigkeit des unter ihnen befindlichen Paares hinzuweisen. Der Campo Santo besitzt ferner einen Sarkophag, an welchem der Scene des Raubes der Persephone durch Pluton ein (leider sehr verstümmelter) Erot oder Hymenaios, ohne Zweifel ursprünglich mit einer Fackel in der Hand, wie der entsprechende Flügelknabe an einem Florentiner Sarkophag mit dem Kora-Raub, voranschwebt. Vielleicht hat auch diese Vereinigung eines Fackel tragenden Eroten mit einem mythologischen Vorgange, der so häufig gebraucht wurde, um das in blühender Jugend vom Tode Dahingerafftwerden zu bezeichnen, auf unseren Künstler eingewirkt. Dass aber ein Maler der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, also einer Zeit, in welcher bereits eine Fülle von Elementen der antiken Gedankenwelt in die Litteratur Italiens gedrungen war, an dieser Stelle zu solchen der antiken Kunst entnommenen Anspielungen griff, wundert uns nicht, klagt doch gegen Ende jenes Jahrhunderts der Dominicaner Giovanni Dominici über die ganz weltliche Bildung der Seelen, welche durch die Geschichte von Jupiter und Venus den Vorschriften des heiligen Geistes entfremdet und durch die griechischen Bücher an den Unglauben gewöhnt würden [20]).



---

[19]) In der Abbildung geben wir den betreffenden Theil des Sarkophagreliefs nach Lasinio, t. XXV.

[20]) Der Pisaner Sarkophag, abgeb. bei Lasinio t. CXXIX, CXXX, beschrieben bei Dütschke, Die antiken Bildwerke des Campo Santo zu Pisa unter Nr. 77. Unsere Abbildung gibt den Hymenaios am Sarkophag in den Uffizien zu Florenz Nr. 45 nach einer Photographie. Vgl. die Hymenaios-Gestalten an den Sarkophagen mit dem Raub der Persephone in dem Palazzo Barberini und der Villa Rospigliosi zu Rom, abgeb. in den Annali dell' instit. della corrispond. archeol. XLV, 1873, Tab.

Gehen wir nun über zur Betrachtung des grauenhaften Weibes mit der Sense, welches den Tod personificirt!

Das Fliegen hat auch diese Gestalt antiken schwebenden Figuren abgesehen. Man vergleiche nur die Stellung der Beine unserer »Morte« mit derjenigen der zahlreichen aus dem Alterthum auf uns gekommenen in Relief dargestellten Victorien, deren wieder der Campo Santo zu Pisa mehrere besitzt[21]).



Aber auch der dieser Gestalt zu Grunde liegende Gedanke dürfte vom classischen Alterthum beeinflusst sein.

Hätte unser Künstler sich bei der Personification des Todes ausschliesslich an die Tradition der abendländischen Kunst des späteren Mittelalters gehalten, so hätte er wahrscheinlich den Tod als Skelett dargestellt: so finden wir denselben in dem berühmten Keuschheitsbilde Giotto's in S. Francesco zu Assisi charakterisirt, wo das Todtengerippe, eine Sichel in der Rechten, eine Personification der unreinen Begierden in die Hölle schleudert; als Skelett tritt uns ferner der Tod in jenem merkwürdigen giottesken Bilde derselben Kirche entgegen, in welchem der heilige Franciscus mit der Linken das neben ihm stehende gekrönte

---

adj. E. F. G. H., zu der Abhandlung von R. Förster, De sarcophagis, in quibus raptus Proserpinae exsculptus est, ebenda p. 72—92. — Zur Klage des Giovanni Dominici vgl. Gebhart, Les origines de la renaissance en Italie, Paris 1879, p. 141. Diese Klage erinnert an jene frühere, welche über die clerici vagantes von einem Zeitgenossen geäussert wird:

»Magis credunt Juvenali,
Quam doctrinae prophetali,
Vel Christi scientiae,
Deum dicunt esse Bacchum,
Et pro Marco legunt Flaccum,
Pro Paulo Virgilium.
Et Lucanum pro Matheo
Et pro Juda Machabeo
Commendant Ascanium.«

Gebhard a. a. O. p. 126. Wattenbach, Lat. Reime des Mittelalters im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, Bd. XVIII, 1871, S. 232. Vgl. auch Janitschek, Die Gesellschaft der Renaissance in Italien u. d. Kunst, Stuttgart, 1879, S. 4.

[21]) Unsere Abbildung ist einem Stiche bei Lasinio T. LXIII nach einem Sarkophag des Campo Santo entnommen. Dütschke a. a. O. Nr. 115.

Gerippe berührt, während er die Rechte mit dem Wundmal dem Beschauer weist; als Gerippe auf raschem Pferde ist, wie wir uns erinnern, der Tod auch auf dem oben beschriebenen Wandbilde in Subjaco charakterisirt. Dem Skelett oder einer gänzlich abgemagerten Menschengestalt begegnen wir immer wieder in den damals in der nordischen Kunst aufkommenden Todtentänzen und verwandten Darstellungen. Dass dem Meister des Campo-Santo-Gemäldes die künstlerische Verwerthung des Skelettes bekannt war, ist daraus zu ersehen, dass er ein Todtengerippe links oben in den Rahmen seines Bildes aufnahm, wo es aber nicht den Tod personificirt, sondern, wie die Inschrift »Secundus natus Abel primus mortuus« besagt, den ersten Todten, Abel, bedeutet. Nur dadurch, dass er von der damals herrschenden Darstellungsweise des Todes abging, konnte der Künstler seiner Morte wahrhaft tragisches Blut einflössen; die Verwendung des Gerippes als Personification des Todes bringt ein burleskes Element in's Kunstwerk, wenn dieses auch gar nicht beabsichtigt ist und schwächt so den tragischen Eindruck ab.

Hätte sich wiederum der Meister des Campo-Santo-Bildes bei der Gestaltung des Todes an die specifisch byzantinische Tradition angelehnt, so hätte er denselben als Jüngling dargestellt, wie ihn byzantinische Miniaturen wiederholt bei der Schilderung des Henoch, welchem der Tod den Rücken kehrt[22]) zeigen; oder er hätte ihm vielleicht, der

---

[22]) In dieser Weise ist Thanatos dargestellt in der »Topographie des Cosmas« in der Bibl. Vatic. zu Rom, Cod. gr. Nr. 699, Fol. 56 a: Sein Oberkörper ist nackt und von grünlicher Farbe, ein grünes Gewand deckt seine Lenden, sein Haar ist zerzaust; so sitzt er auf einem Sarkophage und wendet sich ab von dem gerechten Henoch, der ja ohne zu sterben (»dass er den Tod nicht sähe«), »dieweil er ein göttliches Leben führete«, von Gott hinweg genommen wurde (vgl. 1. B. Mose V, 24; Ebräer XI, 5). Die Inschrift dieses Miniaturbildes lautet: Θάνατος αὐτὸν ἀποστρεφόμενος. Vgl. G. Parthey, Miniaturen aus dem VIII. oder IX. Jahrhundert, in v. Zahn's Jahrb. f. Kunstwissenschaft II, 1869, S. 173; Кондаковъ, Исторія Византійскаго искусства и иконографіи по миніатюрамъ Греrескихъ рукописей (Kondakoff, Gesch. der byzantinischen Kunst und Ikonographie nach Miniaturen griechischer Handschriften) Odessa 1876, S. 92. — In dem Florentiner Exemplar der »Topographie des Cosmas«, Laurentiana Plut. 9, Cod. 28, sah ich die entsprechende Darstellung auf Fol. 118 b. Dieselbe Scene findet sich ferner in der vaticanischen Handschrift des Octateuchs (gr. 796) aus dem 12. Jahrhundert. (Piper, in den Theol. Studien und Kritiken, Gotha 1861, Jahrg. 34, S. 478, und in der deutschen Zeitschr. f. christl. Wissenschaft u. christl. Leben, Berlin 1856, S. 186.) — Auch in dem, laut einer Notiz in Kondakoff's Gesch. d. byz. Kunst S. 185 von J. P. Richter in die Kunstgeschichte eingeführten Codex der Bibl. Vatic. Nr. 747 befindet sich die soeben angeführte Darstellung des Todes. Herr Dr. Richter in London hatte die Güte, mir aus seinem reichen Schatze von eigenhändig angefertigten Copien nach byzantinischen Minia-

in Toscana und namentlich im pisanischen Gebiete sehr beliebten Legende von Barlaam und Josaphat und den alten Illustrationen dazu folgend, die Gestalt eines fabelhaften Thieres, des Einhornes, gegeben, das den genusssüchtigen Menschen verfolgt, welcher vor ihm zwar in den Wipfel eines Baumes flieht, aber über dem Genusse des daselbst gefundenen Honigs alle Furcht vor Tod und Hölle vergisst; oder endlich er hätte ihn, wieder in Nachahmung byzantinischer Bilder, silenartig als Hades charakterisirt [23]).

---

turen eine fernere byzantinische Todesdarstellung mitzutheilen. Sie befindet sich auf Bl. 103 des griechischen Psalters Nr. 217 der Bibl. Barberini zu Rom und ist dem Psalm 65 beigegeben. Hier holt ein Mann mit der Rechten aus, um einen Märtyrer zu tödten. Hinter letzterem gewahren wir den »Tod«, eine dunkel gefärbte Gestalt mit einer grossen Schlange in der Linken. (Es sei hier an die wenn auch wohl zufällige Uebereinstimmung des Attributes bei dem Schlangen haltenden Todesdämon eines etruskischen Vasenbildes [Archäologische Zeitung 1863, Tafel CLXXX 3] erinnert. Auch der etruskische Charun i. d. Monum. dell' Inst. di corrisp. arch. 1869, Vol. IX, Tav. XV, 5 hat Schlangen in den Händen und auch am Kopfe.) Der Miniatur im Psalter Barber. erwähnt auch Busslajeff in seinem zweiten römischen Briefe in den von Filimonoff redig. Mittheilungen der Gesellschaft für altruss. Kunst (»Вѣстникъ Общества Древне Русск. Искусства«), Moskau 1875, S. 70. Die Darstellung des Todes als Jüngling durch die byzantinische Kunst mag mit der antik griechischen Kunsttradition zusammenhängen, wie dieselbe in gewissen Vasen-Darstellungen (Carl Robert, Thanatos, 39. Programm zum Winckelmannsfeste der archäol. Gesellschaft zu Berlin, 1879; Brunn, Troische Miscellen III, Sitzungsberichte der Münchener Akad. d. Wiss. 1880) zum Ausdruck gelangt.

[23]) Eine Darstellung der Scene aus der Barlaam-Legende fand ich in dem schon genannten griechischen Psalter der Barberini'schen Bibliothek Bl. 231 b. Ein Mensch hat sich vor dem Einhorn, welches inschriftlich als θάνατος bezeichnet ist, auf einen Baum geflüchtet, an dessen Wurzeln eine weisse und eine schwarze Maus (»Tag« und »Nacht«) nagen; aus einer Höhlung des Berges, auf welchem der Baum steht, blicken der greise Hades und ein Drache hervor. (Vgl. meine Schrift »Ueber den Stil Niccolo Pisano's« S. 87.) Dieselbe Scene mit noch eingehenderen Inschriften sah ich in dem griechischen Psalter vom Jahre 1066 im Brit. Museum Nr. 19, 352, Bl. 182 b. Piper hat schon früher in seiner Abhandlung über die Sculpturen am Baptisterium zu Parma (Evang. Kalender 1866, S. 44) aus Anlass der an dem Südportal dieser Kirche vorkommenden Darstellung desselben Gegenstandes von der zuletzt genannten Miniatur gehandelt, welche Psalm 143 (Hebr. 144) V. 4 »Ist doch der Mensch gleich wie Nichts; seine Zeit fähret dahin wie ein Schatten« illustrirt. Zu demselben Psalm gehört auch eine entsprechende Miniatur in einem slavischen Psalter vom Jahre 1485 aus dem Kloster Uglitsch in der öffentlichen Bibliothek zu St. Petersburg (fol. Sect. I, Nr. 5), abgeb. und beschrieben in Busslajeff's Abhandlung über byzantinische und altrussische Symbolik nach Handschriften vom 15. bis zum Ende des 16. Jahrhunderts in dessen Werk: Историческіе очерки русской народной словесности и искусства (Historische Skizzen der russischen Volks-Literatur und -Kunst), St. Petersburg 1861, Th. II, S. 207. Vgl. dazu Piper a. a. O. S. 45. Aus dem Jahre 1588 ist die Beschreibung einer hierher gehörenden Malerei im Kloster

Nichts von alledem bei unserm Künstler. Er stellt den Tod weiblich dar, was dem Geschlechte des italienischen Wortes »Morte« entspricht, aber durch dieses grammatikalische Moment allein doch wohl noch nicht genügend erklärt ist [24]).

Lorsch auf uns gekommen (ebenda). Ferner sah ich den Gegenstand dargestellt in einem griechischen Codex des 14. Jahrhunderts, der schon oben genannten »Geschichte von Barlaam und Josaphat« (Grec 1128) der Pariser National-Bibliothek auf Bl. 68 a. Von dem Thema aus der Barlaam-Legende und dessen Darstellung am Baptisterium zu Parma handeln auch Didron sen. in den Annales archéologiques, Paris 1855, Bd. XV, p. 413 ff., Springer in den »Ikonographischen Studien« in den Mittheilungen der Wiener Centralcommission etc. 1860, V, 30. 31; Unger in den Göttinger gel. Anz. 1867, Stück 33, p. 1295 ff.; vgl. auch Schnaase, Gesch. d. bild. K., ed. II, Bd. VII, 262. In der »Legenda aurea de sancto Barlaam« heisst es: »Unicornis autem mortis tenet figuram quae hominem semper persequitur et apprehendere cupit.« Vgl. Ann. arch. a. a. O. Note 1 zu S. 415. Ueber die Popularität der Legende von Barlaam und Josaphat im Pisanischen s. Al. d'Ancona, Sacre Rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI, Firenze 1872, vol. II, p. 144.

Den Hades in einer an den antiken Silen-Typus erinnernden Gestalt findet man häufig in byzantinischen Miniaturen und zwar nicht nur als Personification der Hölle bei Darstellungen, wie die eben genannte aus der Barlaam-Legende oder diejenige der Höllenfahrt Christi oder aber jene Miniatur in einem im Besitze des Herrn Chludoff zu Moskau befindlichen Psalter des 9. Jahrhunderts, wo als Illustration zu Psalm 9 Hades eine Gruppe von Sündern ergriffen hat (Abb. in Kondakoff's Beschreibung der Miniaturen dieses Psalters, Moskau 1878, Taf. XIII); sondern auch in weiterem Sinne, um den Tod als solchen anzudeuten. In dem weiteren Sinne fasse ich z. B. die Figur des Hades in der Scene der Auferweckung des Lazarus in dem Barberini'schen Psalter auf Bl. 44: Hier geht von der rechten Hand Christi, welche er nach dem wieder erwachenden Lazarus hin befehlend ausgestreckt hält, ein rother Strahl zu der Gestalt des an den Füssen gefesselten Hades, der hier einen hundeartigen Kopf hat, herab; innerhalb dieses Strahles stürmt die Seele des Lazarus (in Gestalt eines Kindes mit einem Nimbus) zur Oberwelt empor. Nebenan sieht man zwei schwarze Teufelchen. (Vgl. auch Busslajeff's Beschreibung in den schon genannten Mittheilungen der Gesellschaft für altruss. Kunst, 1875, S. 69. 70.) Eine entsprechende Darstellung sah ich ferner in dem bereits erwähnten Psalter vom Jahre 1066 des britischen Museums auf Bl. 31 b. Hier hat Hades noch weitere drei Seelen in den Armen, während diejenige des Lazarus wieder emporfährt. Diese Darstellungen entsprechen einer Stelle des Gesprächs zwischen Hades und Satan im Evangelium des Nicodemus, Cap. XX (Codex apocryphus novi testamenti, ed. Thilo, I, 710), in welcher Hades darüber klagt, wie auf Jesu Geheiss Lazarus nicht wie ein Todter, sondern wie ein Adler von ihm weggeflogen sei: καὶ σημεῖον οὐκ ἀγαθόν μοι δοκεῖ ὁ προαναρπασθεὶς Λάζαρος ἀπ' ἐμοῦ· οὐ γὰρ ὡς νεκρὸς ἀλλ' ὡς ἀετὸς ἀπ' ἐμοῦ ἐξεπέτασεν· οὕτω γὰρ συντόμως ἡ γῆ αὐτὸν ἔξω ἔῤῥιψε. Vgl. dazu Kondakoff's oben genannte Beschreibung des Chludoff'schen Psalters S. 20 n. 1.

[24]) In einem dem 11. Jahrhundert angehörenden lateinischen Psalter mit angelsächsischer Interlinearversion des Britischen Museums (Cotton Tiberius C. VI) findet sich (auf Bl. 6 b) eine Gegenüberstellung der Vita in Gestalt Christi und der Mors, wo letztere Personification, wie mir schien, weiblich gebildet ist: »Mors« hat

Wo haben wir die Quelle dieser seiner Auffassung des Todes zu suchen?

In der antiken Dichtung und Kunst stossen wir wiederholt auf weibliche Personificationen des Todes.

Aus der griechischen Mythologie sind zunächst die Keren zu nennen, jene furchtbar finstern weiblichen Wesen, die freilich zunächst, wie die Walküren der nordischen Sage, sich ihre Opfer vom Schlachtfelde holen, dann aber auch im Allgemeinen die tückische Gefährdung des menschlichen Lebens durch Krankheit und Alter, Mord und Tod bedeuten. Eine solche Todesgöttin war nach Pausanias' Bericht bereits an der Kypseloslade »mit Zähnen nicht zahmer als bei einem wilden Thier« und mit »gekrümmten Krallen an den Händen« dargestellt [25]. Nun konnte der Urheber des »Triumphs des Todes« diese Schilderung freilich nicht kennen, da Pausanias erst im fünfzehnten Jahrhundert wieder bekannt wird; wohl aber mochte die Homerische Erwähnung der Keren auf dem Schilde des Achilleus [26]) der Entstehungszeit unseres Gemäldes nicht mehr fremd sein; denn schon das Werk des Guido delle Colonne über den trojanischen Krieg zeigt Bekanntschaft mit Homer; Petrarca besass bereits eine griechische Homer-Handschrift, die er freilich nicht zu lesen vermochte; eine lateinische Uebersetzung aber gab es schon früher, und wahrscheinlich war es Petrarca, auf dessen Antrieb Leonzio Pilatio eine zweite lieferte. Boccaccio las bereits den Homer, wenn auch unter grossen Schwierigkeiten in der Ursprache [27]).

---

langes, in regelmässigen Strähnen auf Schultern und Brust herabfallendes Haar, kleine Flügel, sechs vom Kopfe nach beiden Seiten ausgehende Schlangen. Mit beiden symmetrisch erhobenen Händen hält die vollständig in der Vorderansicht gegebene nackte Gestalt ein grosses Schriftband. Wenn die Gestalt weiblich gedacht ist (was nicht ganz feststeht), so ist es die einzige weibliche Personification des Todes, welche mir aus der Kunst des Mittelalters vor dem Campo-Santo-Bilde, mit welchem sie aber in keinerlei Zusammenhang steht, bekannt geworden ist. Es scheint, dass die Schilderung des Todes als Weib, als Gattin des Teufels oder Hades, durch die apokryphe Apostelgeschichte des h. Bartholomäus und ähnlich durch Andreas von Creta (vgl. Müller und Mothes, Illustr. Archäol. Wörterbuch, S. 925) auf die Darstellung des Todes durch die bildende Kunst keine Einwirkung gehabt hat.

[25]) Pausanias V, Cap. XIX: »τοῦ Πολυνείκους δὲ ὄπισθεν ἕστηκεν ὀδόντας ἔχουσα οὐδὲν ἡμερωτέρους θηρίου καί οἱ καὶ τῶν χειρῶν εἰσιν ἐπικαμπεῖς οἱ ὄνυχες· ἐπίγραμμα δὲ ἐπ' αὐτῇ εἶναί φησι κῆρα«.

Zur mythologischen Bedeutung der Keren s. Preller, Griech. Mythologie, ed. III, 1872, Bd. I, 691. Vgl. auch Julius Lessing, a. a. O. S. 51.

[26]) Ilias XVIII. Zu der homerischen Auffassung der Ker vgl. Lessing, »Wie die Alten den Tod gebildet«.

[27]) Vgl. Gebhart, Les origines de la renaissance en Italie, Paris 1879, p. 140; Geiger, Petrarka, Leipzig 1874, 105; G. Voigt, Die Wiederbelebung des classischen

Ferner wäre es nicht unmöglich, dass man nach der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts die Beschreibung der Keren auf dem »Schild des Herakles« in jenem mit Hesiod in Zusammenhang gebrachten gleichnamigen Gedichte kannte. Petrarca bemühte sich, unter anderen griechischen Handschriften auch die Werke des Hesiod zu erhalten [28]) Im Schilde des Herakles werden die Keren dunkel, furchtbar genannt, sie fletschen die weisslichen Zähne [29]).

Unter den auf den Tod bezüglichen Gestalten der griechischen Mythologie könnte man ferner an die Harpyien denken. Beiläufig erinnere ich mit Hettner an die gewiss zufällige aber schlagende Aehnlichkeit des einen der Engel unseres Bildes, welche die Seelen der Frommen in's Paradies tragen, mit den Seelenträgerinnen des Harpyienmonumentes zu Xanthos [30]). Es ist interessant zu sehen, wie ähnliche Gedanken unabhängig von einander und zwei Jahrtausende von einander entfernt einen so ähnlichen Ausdruck finden können. Der älteren griechischen Poesie galten die Harpyien, die Sturmgöttinnen, auch für Genien des schnellen, seine Beute wie mit Sturmesflügeln entraffenden Todes. Schon in der hesiodischen Theogonie werden sie als geflügelt beschrieben. Auf unserem Bilde kommt das entsetzliche Weib ebenfalls auf Sturmesflügeln herbeigerauscht, um in den fröhlichen Kreis hineinzubrechen. Man denkt wohl an jene geflügelten bekleideten Frauengestalten auf griechischen Vasen, welche Buch oder Leier haltende oder fliehende Jünglinge verfolgen und als Harpyien gedeutet worden sind. Unter den zahlreichen Flügelwesen der etruskischen Kunst, welch' letztere nicht ohne Einfluss auf die mittelalterlich toscanische geblieben, findet sich auch eine Anzahl von Vogelfiguren mit Frauenköpfen, welche, den Seelenträgerinnen am Xanthos-Monument ähnlich, neuerdings als Harpyien erklärt worden sind. Es sei hier auch der kürzlich vom Berliner Museum erworbenen etruskischen geflügelten Frauenfigur aus Cervetri erwähnt, welche ein Kind davonträgt und mich lebhaft an eine in Terra cotta ausgeführte rasch dahineilende geflügelte Kindträgerin im Louvre erinnert [31]).

Alterthums, Berlin 1859, 29, 107; J. Burckhardt, Die Cultur der Renaissance in Italien, 2. Aufl., Leipzig 1869, 149.

[28]) Geiger a. a. O.

[29]) V. 249: κῆρες κυάνεαι, λευκοὺς ἀραβεῦσαι ὀδόντας. Die Keren werden ferner: δεινωποί, βλοσυροί genannt.

[30]) Vgl. Hettner, Italienische Studien, S. 127.

[31]) Vgl. Jul. Lessing a. a. O. 52, Jahn, Archäol. Beiträge 103 ff. — Bezüglich der Harpyien bei Hesiod und in der etruskischen Kunst s. Langbehn's demnächst erscheinende Schrift: Die Flügelgestalten der ältesten griechischen Kunst, München, S. 10. 45.

Wenn die bisher genannten poetischen Erwähnungen von antiken Todesgestalten vielleicht keinerlei Einfluss auf die Gestalt der Morte unseres italienischen Bildes geübt haben, da griechische Sprache und Litteratur in der Entstehungszeit des Gemäldes im Abendlande nur erst Wenigen zugänglich war, so können Stellen aus der römischen Poesie beigebracht werden, die, wie ich meine, nicht ohne Beweiskraft sind.

Obenan nenne ich Vergil, weil die ungemeine Verehrung, welche dieser Dichter schon im früheren Mittelalter, vor Allem aber seit Dante und Petrarca genoss, eine starke Verbreitung des Inhalts seiner Dichtungen annehmen lässt. Vergil nun führt uns eine weibliche Personification des Todes vor; denn als Person haben wir uns doch wohl die Mors zu denken, welche von Dido im IV. Buche der Aeneïde (Vers 451) angefleht wird[32]. Wenn es an dieser Stelle noch zweifelhaft sein kann, ob der Tod als solcher oder eine Personification desselben gemeint sei, so haben wir es doch im XI. Buche der Aeneide jedenfalls mit einer weiblichen Gottheit, Mors, zu thun; dort nämlich, wo der Mors viele Stierleiber und andere Thiere geschlachtet werden. Zu dieser Stelle spricht auch Servius von einer dea Mors[33].

Als Weib personificirt erscheint der Tod ferner bei Lucanus in dessen Pharsalia im VI. Buch, dort, wo der Sohn des Pompejus die Erichtho auffordert, das Elysium aufzuschliessen, die Mors zu rufen und sie zum Bekenntniss zu zwingen, wen sie sich zum Opfer ersehen[34]. Lucanus aber war ein damals viel gelesener Dichter[35].

Es gibt aber auch römische Dichterstellen, welche die Mors nicht blos als ein persönliches göttliches Wesen nennen, sondern sie auch in einer der Gestalt der »Morte« unseres Bildes mehr oder weniger entsprechenden Weise charakterisiren.

---

[32]) Aen. IV, 450. Tum vero infelix fatis exterrita Dido
Mortem orat....

[33]) Aen. XI, 197. Multa boum circa mactantur corpora Morti. Vgl. Julius Lessing a. a. O. S. 69.

[34]) Pharsalia VI, 600. Elysias resera sedes, ipsamque vocatam,
Quos petat e nobis, Mortem tibi coge fateri.

[35]) Zur Bekanntschaft des Mittelalters mit Lucanus vgl. Burckhardt a. a. O. S. 139, Voigt a. a. O. S. 8, Bernhardy, Römische Litteraturgesch. S. 360, 502. Dante, Inferno IV, 88 ff. nennt Lucanus unter den frommen Heiden im Limbus und zwar mit besonderer Auszeichnung, als vierten nach Homer, Horaz und Ovid. Vgl. auch Wegele's Abhandlung über Dante's Verdienste um die Erweckung der römischen Litteratur, in dessen »Dante Alighieri's Leben und Werke« S. 568 ff. und insbesondere S. 572. Auch sei hier an die in unserer Anm. 20 beigebrachte Klage über die Beschäftigung der clerici vagantes mit Lucanus (statt mit Matthäus) erinnert.

Horaz lässt die Mors mit schwarzen Flügeln umherfliegen[36]. Mit ausgespannten Flügeln und mit geöffnetem gierigen Rachen erscheint die schwarze Mors auch in der Seneca'schen Oedipus-Tragödie[37]. Eine fernere hierher gehörende Stelle findet sich in dem Hercules furens des Seneca, wo wieder die gierigen Zähne der Mors hervorgehoben werden[38]. Diese dem Seneca zugeschriebenen Tragödien aber waren damals bekannt. Petrarca spricht von denselben, er weiss, dass nach der Meinung Vieler Seneca nicht ihr Verfasser gewesen[39]. Ja diese Trauerspiele erfreuten sich damals offenbar eines bedeutenden Beifalls, hatte doch schon Albertino Mussato in seinen Tragödien Achilleïs und Eccerinis dieselben nachgeahmt[40].

Von besonderer Bedeutung sind einige Stellen bei Statius, da dieser Dichter in jenen Tagen eine hohe Achtung genoss; spielt er doch bei Dante wegen seiner angeblichen Hinneigung zum Christenthum eine sehr ehrenvolle Rolle[41]. Im I. Buche der Thebais schwingt Mors ein Schwert, an einer anderen Stelle erscheint sie der stygischen Finsterniss entstiegen, sie bedeckt fliegend das Schlachtfeld; sie erwählt sich nichts Gemeines, sondern Solche, welche des Lebens am würdigsten sind, die an Jahren und Muth Hervorragenden zeichnet sie mit blutigem Nagel. Dass es aber nicht zu kühn ist, gegenüber einer Todesdarstellung des Trecento an den Einfluss eines Statius zu denken, lässt sich dadurch beweisen, dass die soeben mitgetheilte Stelle der Thebais von Boccaccio in seiner um 1359 verfassten und damals gewiss viel gelesenen »Genealogia Deorum«, dort, wo er von der grausamen Wirksamkeit der »Mors« handelt, beigebracht wird. In demselben grossentheils auf die Aussprüche antiker Autoren zurückgehenden Capitel redet Boccaccio auch von der entsetzlichen und dunklen Erscheinung der Mors, die deshalb eine Tochter der Nacht genannt werde[42].

---

[36]) Sat. II, 1, 57: »Mors atris circumvolat alis«. Zu dieser und den folgenden römischen Dichterstellen vgl. Lessing, Wie die Alten den Tod gebildet. Horaz stand in der Meinung des 14. Jahrhunderts sehr hoch. Dante, Inferno IV, 88 ff., nennt ihn gleich nach Homer. Petrarca richtet einen Brief an ihn. Vgl. Geiger a. a. O. 101. Boccaccio nennt ihn in einem Athem mit Cicero und Vergil, vgl. Geiger 123. S. auch unsre Anm. 20: »Et pro Marco legunt Flaccum!«

[37]) Oedipus 164: »Mors atra avidos oris hiatus pandit et omnis explicat alas.«

[38]) Hercules furens 555: »et cum mors avidis pallida dentibus gentes innumeras manibus intulit.

[39]) Vgl. Geiger a. a. O. 101. 102.

[40]) Vgl. Hettner, Ital. Studien S. 9, 280.

[41]) Purgatorio XXI ff. Zur Werthschätzung des Statius im Mittelalter vgl. auch Burckhardt a. a. O. 139, Voigt a. a. O. 8.

[42]) Thebais I, 632: Labuntur dulces animae, mors fila sororum ense metit.

Eine ähnliche Auffassung nun wie in der zuletzt genannten Statius-Stelle liegt dem Thun der Morte unseres Gemäldes zu Grunde: sie nahet der in Jugendmuth fröhlichen Gesellschaft, Jugend und Frohsinn haben die grösste Anziehungskraft für sie; an den Alten, Kranken, Elenden, die sich nach ihr sehnen, fliegt sie hartherzig vorüber. Dieser Gedanke ist nicht christlich, er ist antik; die eine, positive Seite desselben habe ich soeben an einem Beispiele der römischen Litteratur hervorgehoben; den ganzen Gedanken finden wir in einem berühmten griechischen Drama, der Alkestis des Euripides, welches in der Entstehungszeit des Pisaner Gemäldes möglicher Weise den humanistisch gebildeten Kreisen Italiens nicht mehr fremd war [43]).

VIII, 376: Stygiisque emissa tenebris mors fruitur coelo bellatoremque volando campum operit, nigroque viros invitat hiatu, nil vulgare legens, sed quae dignissima vita funera, praecipuos annis animisque cruento ungue notat.

Boccaccio handelt über »die Mors« im Capitel XXXII des ersten Buches der Genealogia Deorum. Wegen der grossen Bedeutung, welche ein von einem so einflussreichen Vertreter des geistigen Lebens des Trecento stammender Ausspruch für unsern Gegenstand hat, lassen wir hier einen grossen Theil der Stelle im Wortlaut folgen. Hier heisst es denn: De Morte, Herebi filia. Mors ut voluere Tullius et Crisippus filia fuit Noctis et Herebi: quam ultimum esse terribilium testatur Aristoteles, ab hac enim omnes ab ea ipsa die qua miseri mundum intramus sensim adeo ut non advertamus continue carpimur, et cum quottidie moriamur: tunc vulgato sermone mori dicimur cum mori desinimus. Hanc et si mille modis miseri rapiamur: aut violentam: aut naturalem voluere priores. Violenta est quae ferro vel igni vel casu aliquo fugienti vel etiam postulanti infertur. Naturalis autem secundum Macrobium super somno Scipionis ea est qua non corpus ab anima: sed a corpore anima derelicta est. Vocavere insuper veteres senium mortem maturam seu meritam: juvenum imaturam, puerorum autem acerbam dixere, nec non et aliis multis nominibus appellata est: ut atropos, parca, letum, nex et fatum. Hujus etiam dirum opus sic breviter describit Statius. Hier folgt die oben in gegenwärtiger Anm. beigebrachte Stelle der Thebais: »Stygiisque emissa etc.« Sed jam quae pauca ficta sunt detegamus. Herebi illam dicunt filiam quia ab Herebo missa sit: ut in praescripto carmine Statius: Stygiis emissa tenebris, seu quia calore careat: ut caret Herebus. Noctis autem ideo filia dicta est quia horribilis et obscura videatur. Mors autem dicta est ut dicit Ugucio quia mordeat, vel a morsu parentis primi per quem morimur, vel a Marte qui interfector est hominum: vel mors quasi amaror quia amara sit, nihil enim hominibus creditur amarior morte eis exceptis: de quibus dicit Joannes in Apocalypsi: Beati qui in domino moriuntur etc.

[43]) Petrarca bittet seinen Bewunderer am Hofe von Byzanz, Nikolaus Sigeros, der ihm ein Exemplar der Gesänge Homer's als Geschenk gesandt hatte, auch um die Werke des Euripides. Vgl. Voigt a. a. O. 29. Herrn Professor Dr. Robert verdanke ich die freundliche Mittheilung, dass die beiden ältesten Handschriften des Euripides, welche die Alkestis enthalten, der Vaticanus 909 (aus dem 12. Jahrhundert) und der Parisinus 2713 (aus dem 13. Jahrhundert) schwerlich vor dem 14. Jahrhundert nach dem Abendlande gekommen seien; die Alkestis finde sich ferner in

Gleich im Anfange der Alkestis entspinnt sich jenes Gespräch zwischen Apollo und Thanatos, in welchem Apollo den Tod überreden will, von seinem Opfer, der jugendlichen Alkestis abzustehen und statt ihrer eine todesreife Seele zu entführen; der Tod aber sagt: »Wenn Junge sterben, trag' ich höhern Ruhm davon«[44].

Aber auch, wenn um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts Euripides in Italien noch nicht gelesen wurde, war der antike Gedanke, auf den es uns hier ankommt, bekannt. Am Schlusse der Troerinnen des Seneca klagt Hekuba, nachdem sie ihr Elend geschildert:

»O Tod, den ich herbeisehne, zu Kindern und Jungfrauen kommst du, Gewaltsamer, überall eilest du, Grausamer, mich allein fürchtest und meidest du«[45]!

Dass die Dichtung des vierzehnten Jahrhunderts sich der antiken Gestalt einer Todesgöttin bemächtigt hatte, ist aus Petrarca's »Trionfo della Morte« zu ersehen, wo er den Tod als ein Weib in schwarzem Gewande von einer Wuth schildert, die kaum je in der Zeit der Giganten zu Phlegra so gross gewesen[46]. Ich halte es für nicht unwahrscheinlich, dass der Urheber unseres Gemäldes von dieser Stelle des Petrarcaschen Gedichtes die Anregung erhielt, seine »Morte« in jener der antiken Auffassung entsprechenden Weise darzustellen, ist doch der grauenhafte Leichenhaufen im Pisaner Bilde, der uns bereits an Boccaccio's Schilderung der Pest in Florenz erinnerte, wie eine freie Uebertragung jener Stelle, in welcher Petrarca die Umgebung des Todes schildert[47]:

---

zwei ziemlich gleichzeitigen Handschriften aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts: 1) dem Laurentianus plut. 32 cod. 2, welcher mit seinem Besitzer, dem Basilianer Mönch Symeon 1349 nach Avignon gekommen und dann vielleicht, nach einer Vermuthung Anziani's, in den Besitz Petrarca's übergegangen sei (vgl. Wilamowitz-Möllendorff, Analecta Euripidea p. 4—6); 2) dem Palatinus 287 (vgl. C. Robert, Zur Geschichte der Euripides-Handschriften, im Hermes XIII, S. 133 ff.).

[44]) Alkestis 55. νέων φθινόντων μεῖζον ἄρνυμαι γέρας.

[45]) Tro. 1171: »Sola mors votum meum infantibus violenta virginibus venis, ubique properas saeva, me solam times vitasque....«

[46]) »Ed una donna involta in veste negra con un furor, qual io non so se mai al tempo de' giganti fosse a Flegra si mosse.« Auch in der Alkestis trägt der Tod ein schwarzes Gewand. V. 843 nennt ihn Herakles: »ἄνακτα τὸν μελάμπεπλον νεκρῶν.«

[47]) ». . . . . ed ecco da traverso
Piena di morti tutta la campagna;
Che comprender nol può prosa nè verso.
. . . .
Ivi eran quei che fur detti felici;
Pontefici, regnanti, e 'mperadori:
Or sono ignudi miseri e mendici.

»Und sieh', das ganze Feld war voll von Todten,
Dass weder Vers es schildern kann noch Prosa.
. . . .

Hier die Gepries'nen ob des Glückes Spenden,
Die Päpste, Könige, Kaiser: alle starben.
Jetzt sind sie nackt und arm, mit leeren Händen.

Wo sind die Schätze nun, die sie erwarben?
Die Steine, Scepter, Kronen, reich geschmücket?
Die Mitren, leuchtend in des Purpurs Farben?«

Aber auch das Motiv, wie der Tod ganz unerwartet kommt, wie er gerade der an keine Gefahr denkenden Jugend plötzlich nahet, findet sich bei Petrarca, welcher sein Todesweib die jugendschöne Laura also anreden lässt[48]):

»O Jungfrau, die im Lenze
Der eignen Schönheit Gabe stolz betrachtet
Und doch nicht kennet ihres Lebens Grenze!

Ich bin es, die als lästig wird missachtet,
Und die die Menschen taub, blind, grausam schelten,
Denen vor Abend sich der Blick umnachtet!

Ich endete der Griechen stolze Welten,
Die Troer, Römer sind dahin gefahren,
Die meines Schwertes wucht'ge Streiche quälten,

U' son or le ricchezze? u' son gli onori
E le gemme e gli scettri e le corone,
Le mitre con purpurei colori?«

Die im Texte gegebene Uebersetzung dieser Stelle wie derjenigen in Anm. 49 ist wesentlich der Förster'schen Ausgabe von Petrarca's Gedichten entnommen.

48) . . . . . »o tu donna, che vai
Di gioventute e di bellezza altera
E di tua vita il termine non sai;

I' son colei che sì importuna e fera
Chiamata son da voi e sorda e cieca,
Gente a cui si fa notte innanzi sera.

I' ho condott' al fin la gente Greca
E la Trojana, a l'ultimo i Romani
Con la mia spada la qual punge e seca;

E popoli altri barbareschi e strani,
E giungendo quand' altri non m'aspetta,
Ho interrotti mille pensier vani.

Or a voi quando 'l viver più diletta
Drizzo 'l mio corso, innanzi che fortuna
Nel vostro dolce qualche amaro metta.«

Auch andre Völker, fremde und Barbaren.
Und tausend eitle Pläne, stolzes Streben
Unvorgesehn durch mich vernichtet waren.

Zu Euch nun, denen lacht das Leben,
Richt' ich den Lauf, bevor die Schicksalsmächte
Euch zu dem süssen herbes Loos gegeben!«

Hier haben wir also wieder denselben Gedanken, den wir bei Euripides und Seneca antrafen, dass der Tod mit Vorliebe der Jugend nahet.

Freilich könnte man mir einwerfen, dieser Gedanke sei durch die Dichtung wie die Malerei des vierzehnten Jahrhunderts vielleicht ganz unabhängig von der antiken Litteratur verwerthet worden, da er bei einem Blicke in die Wirklichkeit sich nur zu leicht einstelle; wie oft geht der Tod thatsächlich unbarmherzig an denjenigen vorüber, die sich nach ihm sehnen, und rafft die frische fröhliche Jugend dahin! Nun aber findet sich in Petrarca's »Triumph des Todes« noch eine hierher gehörende Stelle, die ganz entschieden auf ein antikes Muster hinweist. Im ersten Gesange, Vers 113 ff. heisst es[49]):

»Drauf riss mit ihrer Hand aus blondem Haupte
Die Morte eines von den goldnen Haaren;
Die schönste Blume so der Welt sie raubte
Aus Hass nicht, nur weil ihrer Allmacht Weben
An Hohem klarer sie zu zeigen glaubte!«

Während wir durch die drei letzten Verse wieder an die Stellen bei Euripides und Statius erinnert werden, ist die Vorstellung, dass die Todesgöttin ihrem Opfer ein Haar ausreisst, entschieden antik, lesen wir doch im IV. Buche der Aeneïde, V. 698[50]):

»Denn Proserpina hatte das goldene Haar ihrem Scheitel
Noch nicht entrissen, zum stygischen Orcus ihr Haupt nicht verurtheilt.«

---

[49]) »Allor di quella bionda testa svelse
Morte con la sua mano un aureo crine.
Così del mondo il più bel fiore scelse,
Non già per odio, ma per dimostrarsi
Più chiaramente ne le cose eccelse.«

[50]) Aeneis IV, 698.

. . . .
»Nondum illi flavam Proserpina vertice crinem
Abstulerat Stygioque caput damnaverat Orco.«

Nahe damit verwandt ist es, wenn Euripides in der Alkestis Thanatos den Sterbenden die Stirnlocke abschneiden lässt [51]).

Aus Dante's göttlicher Komödie lässt sich eine Stelle beibringen, die uns an die gierigen Zähne der Seneca'schen Mors erinnert: im siebenten Gesange des Fegefeuers (V. 31) erwähnt Vergil der unschuldigen Kleinen, die von den Zähnen des Todes gebissen worden, ehe sie von der menschlichen Schuld (der Erbsünde durch die Taufe) befreit worden [52]). Des Beissens der Mors erwähnt auch Boccaccio in der oben angeführten Stelle seiner Götter-Genealogie. Riccardo degli Albizzi, ein italienischer Dichter, der um das Jahr 1360 blühte, stellt sich in einer seiner Canzonen die Morte mit Klauen ausgestattet vor, mit denen sie ihr Opfer ergreift, also etwa wie in der oben angeführten Stelle der Thebais [53]).

So scheint denn den Dichtern des Trecento die antik römische Personification des Todes durchaus geläufig gewesen zu sein. Kein Wunder, dass sie nun auch in die Malerei drang!

Man hat wohl gegenüber der Gruppe der Fröhlichen des Pisaner Gemäldes jener Gesellschaft von jungen Männern und schönen Mädchen gedacht, welche Boccaccio in seinem in den Jahren 1349 bis 1353 verfassten Decamerone vor der Pest aus Florenz in die Stille des Landlebens fliehen lässt, wo sie nun ein genussreiches, durch Musik und das Erzählen von Novellen gewürztes fröhliches Leben führen. Und in der That waltet in diesem Theile des Gemäldes ein dem Boccaccio verwandter idyllisch anmuthender Sinn. Auch wird man an den lebenslustigen Geist so mancher Canzonen und Ballaten des vierzehnten Jahrhunderts erinnert [54]).

---

[51]) Alkestis 74.

στείχω δ' ἐπ' αὐτὴν, ὡς κατάρξωμαι ξίφει·
ἱρὸς γὰρ οὗτος τῶν κατὰ χθονὸς θεῶν,
ὅτου τόδ' ἔγχος κρατὸς ἁγνίσῃ τρίχα.

[52]) Purgatorio VII, 31.

»Quivi, sto io co' parvoli innocenti,
Da' denti morsi della morte, avante
Che fosser dall' umana colpa esenti.«

[53]) Francesco Trucchi, Poesie italiane inedite, Vol. II, Prato 1846, p. 112. Riccardo degli Albizzi, Canzone:

»Onde le tue artiglia
Par ch' aggian non pur lei, ma me passato«

klagt die durch den Tod ihrer Freundin Beraubte.

[54]) Man blättere z. B. in den von Carducci (Pisa 1871) herausgegebenen cantilene e ballate strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV. Vgl. auch Janitschek a. a. O. S. 33. Zur Verwandtschaft mit dem Decamerone vgl. Jordan a. a. O.

Andererseits ist in neuester Zeit von Hettner in einem schönen Aufsatz über die Dominicaner in der Kunst des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts[55]) der Versuch gemacht worden, der Gruppe der Fröhlichen eine religiös beschauliche Deutung zu geben. Hettner führt diese Gruppe, wie die äusserlich ähnliche Gartenscene des berühmten Wandbildes der Spanischen Capelle von S. Maria Novella zu Florenz, auf ein Werk des Thomas von Aquino, nämlich dessen Commentar zum hohen Liede, zurück. Demgemäss bezieht er diesen Theil unseres Gemäldes, wie die Florentiner Darstellung, auf den geschlossenen Garten, von welchem das hohe Lied singt, und welcher der Aufenthaltsort Derer ist, welche die Sünde überwunden haben. In scharfsinniger Weise hat es Hettner wahrscheinlich gemacht, dass die Gartenscene des Florentiner Bildes in der That diese Bedeutung habe, wie denn die allegorischen Malereien der Spanischen Capelle sich seiner Untersuchung überhaupt als Illustrationen zu den Werken des Thomas von Aquino ergeben haben.

Wenn aber von unserer Gruppe behauptet wird, »dass auch in dieser Idylle einzig und allein die Scholastik des heiligen Thomas von Aquino walte,« so kann ich dem nicht beistimmen. Einer solchen Deutung widerspricht der Ausdruck der Gestalten, der keineswegs auf gesteigerte religiöse Empfindung, sondern auf weltlichen Sinn hinweist. In der Citherspielerin kann ich schlechterdings nichts von der behaupteten »Ueberwindung des Fleisches« wahrnehmen; sie scheint mir vielmehr dem durch ihren Liebreiz gefesselten Ritter mit dem Sperber neben ihr einen recht weltlich gefärbten verstohlenen Blick zuzuwerfen, wie auch der Blick, den der Jüngling an der Spitze der Gartengesellschaft seiner Nachbarin mit dem Schoosshündchen auf dem Knie zuwirft, von weltlicher Sehnsucht erfüllt ist. Man wird hier wohl an die in grosser Zahl auf uns gekommenen Elfenbeinarbeiten (meist Spiegelkapseln) aus dem vierzehnten Jahrhundert erinnert, auf denen ritterliche Liebesscenen dargestellt sind: da finden wir eine ganz ähnliche lyrische Empfindung in Stellung und Gesichtsausdruck der Liebespaare; auch schwebende oder thronende Eroten, die meist Pfeile auf die Liebenden abschiessen, sowie Jagdfalke und Schoosshündchen sind in diesen Scenen häufig anzutreffen.

Vor Allem aber können wir die Deutung der Gartenscene als heitere lebenslustige Gesellschaft deshalb nicht aufgeben, weil sonst einer der wirksamsten Contraste, an denen dieses Bild so reich, ja aus denen es wesentlich zusammengesetzt ist, lahm gelegt würde, nämlich der

---

[55]) Italienische Studien 124, vgl. 119.

Gegensatz zwischen den Kranken, Unglücklichen, Elenden, die sich vergebens nach der Erlösung durch den Tod sehnen, einerseits, und andererseits den sorglos in den Tag hineinlebenden, sich bester Gesundheit erfreuenden Jünglingen und Mädchen, denen der Tod ebenso unerwartet als unerwünscht kommt.

Dass aber dieser Contrast hier beabsichtigt ist, lehrt uns ein Blick auf unser Gemälde. Vollständig klar ist dargestellt, wie die unaufhaltsam daherstürmende Schnitterin keinen Blick für die Elenden hat, welche sehnsüchtig ihre Hände nach ihr ausstrecken, während sie mit wüthender Hast sich anschickt, die fröhliche Jugend zu fällen, die an alles Andere eher denkt, als an den Tod, und einen ähnlichen Contrast habe ich ja auch aus einem antiken, dem gebildeten Italien des vierzehnten Jahrhunderts bekannten Schriftsteller beigebracht.

In der That werden wir gegenüber der rechten Hälfte unseres Gemäldes immer wieder an das classische Alterthum gemahnt.

Wenn wir auf dem Schriftbande, welches die Elenden vergeblich dem Tode entgegenhalten, die Worte lesen:

»Dieweil das Glück sich von uns abgewendet,
O Tod, Arznei du gegen jede Qual!
Ach komm' und reich' uns unser letztes Mahl[56])!«

werden wir da nicht erinnert an jene Klage des unter dem giftigen Schlangenbiss furchtbar leidenden Philoktet in dem Fragmente des Aischylos:

»Erlöser Tod! Verschmäh' mich nicht, geh' nicht vorbei!
Arzt aller Uebel, alles Unerträglichen
Bist du allein; die Todten packt kein Weh mehr an[57])!«

Das vergebliche Herbeisehnen des Todes durch die Schaar der Unglücklichen unseres Gemäldes bringt auch eine vielleicht ursprünglich euripideische Stelle, die sich in die Elektra von Sophokles eingeschlichen, in Erinnerung:

»Denn nicht den Tod eracht ich als das Schrecklichste,
Nein, wenn man selbst ihn suchend ihn nicht finden kann[58]).«

---

[56]) »Dache prosperitade ci ha lasciati,
O morte, medicina d' ogni pena,
Deh vieni a darci omai l'ultima cena!«

[57]) ὦ Θάνατε Παιάν, μή μ' ἀτιμάσῃς μολεῖν·
μόνος γὰρ εἶ σὺ τῶν ἀνηκέστων κακῶν
ἰατρός, ἄλγος δ' οὐδὲν ἅπτεται νεκροῦ.

[58]) Elektra 1007:
[οὐ γὰρ θανεῖν ἔχθιστον, ἀλλ' ὅταν θανεῖν
χρῄζων τις εἶτα μηδὲ τοῦτ' ἔχῃ λαβεῖν]

Den künstlerisch so wirkungsvollen Contrast zwischen den Lebensmüden und den Lebensfreudigen haben sich auch spätere Darsteller des »Triumphes des Todes« nicht entgehen lassen. So sieht man auf einem muthmaasslich in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts entstandenen Gemälde an einer Mauer des Hospitales zu Palermo eine Gruppe von Greisen, welche den Tod wie einen Erlöser, einen ersehnten Freund zu begrüssen scheinen; er aber, als Gerippe auf abgemagertem Pferde durch die Luft sausend, und seine Tod bringenden Pfeile auf die Menge sendend, naht einer Gruppe reich gekleideter Männer und Frauen, welche sich bei den Klängen der Laute irdischer Freude hingeben. Hier tritt der Tod also auch wieder wie im Campo-Santo-Bilde als unerwünschtes, ferngeglaubtes Schicksal plötzlich herein[59].

Auch aus der italienischen Dichtung lassen sich jener oben mitgetheilten Petrarca'schen Stelle einige fernere anfügen, in denen ebenfalls die Anziehungskraft stark betont wird, welche gerade die glückliche, in Schönheit prangende Jugend für den Tod hat. So sagt in dem »Ballo della morte«, dem einzigen italienischen Gedichte, welches in die Kategorie eigentlicher Todtentänze gehört und um 1500, wahrscheinlich in Nachahmung nordischer Todtentanz-Texte, entstanden sein mag, der Tod zu der Liebenden:

»Mein Brauch, o Mädchen, ist's, zu pflücken
Die Blumen, die am herrlichsten gedeih'n,
Je schöner die Gewänder, die euch schmücken,
Euch desto schlimmern Mantel zu verleih'n[60].«

Vgl. dazu Dindorf's Note i. d. Teubner'schen Ausgabe des Sophokles 1879. p. XVIII.

Keineswegs soll durch das Heranziehen der beiden zuletzt mitgetheilten Stellen die Vermuthung ausgesprochen sein, dass der Entstehungszeit unseres Bildes auch schon Aischylos und Sophokles wieder geläufig waren, wohl aber möchte die Uebereinstimmung auch dieser Stellen mit unserem Bilde den Eindruck stärken, dass die antike Gedankenwelt damals bereits einen sehr wesentlichen Factor im Geistesleben Italiens bildete.

Es sei hier an jene ergreifende Holbein'sche Darstellung des Elenden erinnert, der sich vergeblich nach dem Tode sehnt; der Holzschnitt findet sich erst in den Ausgaben des Todtentanzes seit 1545. Vgl. Woltmann, Holbein, 2. Aufl., S. 276, wo daran erinnert wird, dass »verwandte Gedanken vom Tode, der die Rufenden seines Kommens nicht würdigt, schon im Alterthum auftauchen«, und die oben angeführte Aeschylusstelle (»Fragm. 250 [Nauck], citirt von Julius Lessing a. a. O.«) beigebracht wird.

[59]) Die im Text gegebene Beschreibung des Bildes in Palermo ist ein Auszug aus Janitschek's Abhandlung: »Zur Charakteristik der palermitanischen Malerei der Renaissance-Zeit« im Repertorium für Kunstwissenschaft 1876, B. I, 360. 361. Vgl. auch Stahr, Ein Jahr in Italien, 4. Aufl., 1874, S. 631; Vischer, Auch Einer, II, 416.

[60]) Vigo a. a. O. 143:

In einem »Todesgesang« des M. G. dell' Ottonajo heisst es ungefähr folgendermaassen:

»Wer vor dem Tode flieht,
Wird von ihm hingemäht;
Doch wer ihn gerne sieht,
Der wird von ihm verschmäht.

Die Jugend Keinen schützt
Vor grauser Todesnoth!
Wer Freuden viel besitzt,
Viel Leid bringt dem der Tod!«

Und in einem Gedichte des Dominicaners Federigo Frezzi aus dem Ende des vierzehnten oder dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts spricht der Tod, der wieder als hohlwangiges, grausam blickendes Weib auf schwarzem, wild dahinjagendem Pferde charakterisirt ist:

»Die ganze Menschheit muss mir angehören;
So Viele lebten und noch leben, müssen
Anheim mir fallen, ich will sie zerstören!

Wenn Einer schwelgt in Wohlsein und Genüssen,
Ich überfalle ihn; je stärker von Natur,
Je eher wird von mir er fortgerissen.

Ich such der Kaiser und der Kön'ge Spur;
Doch zu den Armen, die im Elend schmachten,
Schick' Krankheit ich und komme zögernd nur[61])!«

Mors ad amorosa:
»L' usanza mia, o giovinetta, è questa
Di côrre spesso il fior qual è più bello;
E quant' un porta più leggiadra vesta,
Di ricoprirlo con più vil mantello.«

Man wird an die Schlussverse im »Schwarzen Ritter« von Uhland erinnert:

. . . .
»Weh die holden Kinder beide
Nahmst du hin in Jugendfreude,
Nimm auch mich den Freudelosen!«
Da sprach der Grimme
Mit hohler dumpfer Stimme:
»Greis, im Frühling brech' ich Rosen!«

[61]) Der »Canto della Morte« befindet sich unter den Gedichten des M. Giovannibatista dell' Ottonajo, Araldo della Signoria di Firenze, in dem Sammelwerk: »Tutti i trionfi, carri, mascherate o canti carnascialeschi andati per Firenze dal tempo del Magnifico Lorenzo de' Medici fino all' anno 1559«, ed. II, In Cosmopoli 1750. T. I, p. 425.

Die betreffende Stelle darin lautet:

Die Uebereinstimmung mit dem Gemälde im Campo Santo ist eine so auffallende, dass der Gedanke nahe liegt, dem Dichter habe dasselbe vorgeschwebt. In diesem Falle hätten wir einen neuen Beweis gegen die oben mitgetheilte religiös-beschauliche Deutung der Gartenscene in Händen; denn der Dominicaner Frezzi, der wahrscheinlich bereits ~~lebte~~, als das Bild im Campo Santo gemalt wurde, betont ausdrücklich die körperliche Rüstigkeit und weltliche Fröhlichkeit der vom Tode Ueberfallenen im Gegensatz zu dem Elend der Kranken.

Nach all' dem Gesagten dürfte also feststehen, dass der »Triumph des Todes« in Pisa zwei Weltanschauungen spiegelt: Die linke Hälfte ruft uns in poetischer Weise die asketische Auffassung des Mittelalters in's Gedächtniss mit ihrer Verwerfung weltlichen Treibens und dem Preise eines in Beschaulichkeit und Ertödtung der Weltlust verbrachten Einsiedlerlebens; es ist jene Ideenwelt, die sich in der Legende von den drei Todten und den drei Lebenden so wie in den Gesprächen zwischen Seele und Leib, zwischen einem Lebenden und einem Todten und ähnlichen Erzeugnissen der mittelalterlichen Litteratur [62]) spiegelt. Die rechte Hälfte aber, die auch äusserlich durch eine vortretende Felspartie von der linken geschieden ist, vertritt bereits die Gedankenwelt der Renaissance, welche ja im vierzehnten Jahrhundert schon mitten in ihrem Werdeprocesse sich befand; dieser Theil des Bildes lehrt uns, dass nach der Mitte jenes Jahrhunderts die antike Gedankenwelt auch schon in die bildende Kunst gedrungen.

Die beiden Hälften des Gemäldes sind blos noch durch die phan-

---

»Ma lei (sc. la Morte), ch' ognuno atterra,
Segue chi fugge, e chi la chiama sprezza,
Perche nessuno speri in giovinezza.

E se pur vi dimostra
Il mondo gaudio, il fin sempre è poi mesto,
E chi più l'ama, spesso muor più presto.«

Il quadriregio di Federigo Frezzi, Venezia 1839, l. II, c. IX (bei Vigo a. a. O. 97):

»Mia, sì dicea, mia è la gente tutta;
Quanta ne è nata, e nascerà al mondo
Distruggerò, e l' altra ho già distrutta.

Quando alcun crede star sano e giocondo,
Io l' assalisco, e quanto è più gagliardo,
Più tosto al mio voler lo mando al fondo.

Imperatori e re non ho in riguardo;
A' miseri che stanno in pena acerba
Mando mie' morbi ed a lor io vo tardo.«

[62]) Vgl. die Beispiele bei Vigo a. a. O. 80 ff.

tastischen Gruppen der die Seelen der Verdammten in Empfang nehmenden und in die Feuerschlünde der Hölle stürzenden Dämonen, zu deren fratzenhafter Gestaltung die Namen und Schilderungen der verschiedenen Teufel in Dante's Hölle (Ges. 21 u. 22) die Anregung gegeben haben mögen, mit einander lose verbunden. Mehrfach stösst man in der älteren Litteratur Italiens auf den Volksglauben, dass die Krater feuerspeiender Berge Hölleneingänge seien[68]. Dass das Bild

[68]) Vgl. dazu Vigo a. a. O. 42. 43 und ebenda S. 85 die Worte der Seele in ihrem Gespräche mit dem im Tode von ihr verlassenen Körper:

»Quando da te feci partenza
Con molto dolore e grande increscenza
Al fuoco n' andai, per divina potenza.«



Im Hinblick auf die im Texte ausgesprochene Vermuthung dürfte es von Interesse sein, in nebenanstehender flüchtiger Skizze eine den Teufeln des Campo-Santo-Bildes verwandte Teufelsgestalt aus einem italienischen Dante-Codex des 14. Jahrhunderts im Britischen Museum (Addit. 19,587, Bl. 36 b) sich zu vergegenwärtigen, wo dieselbe, einen anderen Teufel am Haare fassend, dem 22. Gesange des »Inferno« beigegeben ist.

Von den Herren Professor Dr. Brunn und Dr. R. Engelmann freundlichst auf die etruskischen Charun-Darstellungen aufmerksam gemacht, möchte ich auf eine gewisse Aehnlichkeit einiger der Teufel des Campo-Santo-Bildes mit solchen etruskischen Todesdämonen hinweisen. Man vergleiche z. B. die Köpfe der beiden Teufel, welche den Verstorbenen die Seelen aus dem Munde ziehen, mit dem in den Monum. d. Inst. d. corr. arch. vol. VIII, tav. XV, 5 publicirten Charunkopfe, oder die überlange Mundöffnung des unmittelbar hinter der Morte fliegenden Teufels mit dem entsprechenden Motiv des Charun in der Archäol. Zeitung 1863, Taf. CLXXX. Nach den Erfahrungen, die wir bereits in Betreff der Anlehnung unseres Gemäldes an antike Vorbilder gemacht, hätte es nichts Unwahrscheinliches, dass auch an dieser Stelle den so eben genannten Beispielen ähnliche antike Darstellungen nachgeahmt worden wären; speciell etruskische Werke hatten bereits Niccolo Pisano als Vorbilder gedient. Ferner sei hervorgehoben, dass die Functionen der Teufel im Campo-Santo-Bilde eine gewisse Uebereinstimmung zeigen mit denjenigen des Charun der Etrusker, welch' letztere »ihn sich als eine Art von Würger und Henkersknecht der unterirdischen Mächte vorstellten, von schrecklichem halbthierischem Aeussern und mit einem grossen Hammer bewaffnet, indem er bald wie Ares und seine blutigen Gesellen in der Schlacht thätig ist, bald die Verstorbenen in die Unterwelt geleitet, bald als Wache an der Grabespforte steht. Zuletzt ist er wie der Acheron zum Repräsentanten der Unterwelt und des Todes überhaupt geworden und lebt in dieser Bedeutung noch jetzt in den neugriechischen Liedern fort als Charontas oder Charos, der mürrische Greis, welcher bald wie ein schwarzer Vogel auf sein Opfer niederschiesst, bald als fliegender Reiter die Schaaren der Verstorbenen durch die Lüfte zum Todtenreiche führt«. (Preller a. a. O. I, 673.) Weiter unten in unserer Anm. 67 findet man die Erwähnung eines byzantinischen Gemäldes, in welchem die

nicht gänzlich in die beiden Hälften auseinanderfalle, dafür sorgt ferner die schon erwähnte Inschrift auf der von den beiden Genien gehaltenen Schriftrolle, welche gleichsam das Programm des ganzen Gemäldes in den Worten entwickelt:

»Nicht Weisheit und nicht irdisch Gut,
Nicht Adel noch ein tapfrer Muth
Kann schützen vor des Todes Wunden;
Noch nirgend ward ein Kraut gefunden,
O, Leser, das davon dich heilt!
Drum halte wach dich unverweilt,
Dass vorbereitet er dich finde
Und dich nicht unterjoch' die Sünde[64])!«

Ich sehe in dem getheilten Charakter der Composition nichts Befremdendes. Im Gegentheil! Derselbe entspricht so recht dem Uebergangscharakter der Epoche italienischen Culturlebens, in welcher das Gemälde entstanden ist. In Dante's göttlicher Comödie finden wir, wie schon oben erwähnt, ein ähnliches unvermitteltes Nebeneinander echt scholastischer Anschauungen und ganz mittelalterlicher Gestalten einerseits und zahlreicher Elemente der antiken Gedankenwelt andererseits. Auch die späteren Jahrzehnte des vierzehnten Jahrhunderts zeigen uns immer wieder dicht neben modernen, unter dem Einfluss der wiedererwachten und immer stärker in's italienische Culturleben eindringenden Antike zu Tage getretenen Bildungen Ueberreste des Mittelalters. Es sei hier nur daran erinnert, dass nicht blos Petrarca, Boccaccio und deren Verehrer und Nachfolger das vierzehnte Jahrhundert repräsentiren, sondern dass auch ein Giovanni Dominici, sowie eine Caterina von Siena Kinder dieser Epoche sind; dicht neben den begeisterten Aposteln der antiken Welt gewahren wir Vertreter einer schwärmerischen Religiosität im mittelalterlichen Sinne[65]).

Todesfigur inschriftlich als Charos bezeichnet ist. Trotz alledem aber dürfte jene Aehnlichkeit einiger Teufel des Campo-Santo-Bildes mit etruskischen Typen eine zufällige sein und sich einfach durch die Gemeinsamkeit des Fratzenhaften erklären.

[64]) »Schermo di savere e di richessa,
Di nobiltate e ancor di prodessa
Vale niente ai colpi di costei;
Ed ancor non si truova contral lei
O lectore! neuno argomento.
Eh! non avere lo' nteletto spento
Di stare sempre si apparecchiato,
Che non ti giuga immortal peccato.«

[65]) Vgl. zum Culturleben des Trecento u. A.: Wesselofsky, Il Paradiso degli Alberti, Romanzo di Giovanni da Prato, Bologna 1867; Janitschek, Die Gesellschaft der Renaissance in Italien und die Kunst.

So wundert es uns denn auch nicht, dass die antiken Elemente in der Auffassung der Todesgestalt unseres Bildes mit den kirchlich-symbolischen des Mittelalters gemischt sind. Die Sense in den Händen des Weibes gehört in die christlich mittelalterliche Symbolik, welche sich den Tod gern als Schnitter dachte, doch wohl in Anlehnung an Schriftstellen, wie der Psalmvers (37, 2): »Denn wie das Gras werden sie bald abgehauen, und wie das grüne Kraut werden sie verwelken«, oder Offenb. Joh. 14, 14 ff. Uebrigens lehrt eine horazische Stelle, in welcher der Tod Grosses und Kleines abmähend erscheint (metit Orcus grandia cum parvis), dass das classische Alterthum eine ähnliche Vorstellung kannte. Mit der Sense oder Sichel bewaffnet tritt uns die Gestalt des Todes wiederholt in der bildenden Kunst des Mittelalters entgegen[66]. So schreibt denn auch das Malerbuch vom Berge Athos gelegentlich der Parabeln vom unfruchtbaren Feigenbaum (Lucas 13, 6) und von den bösen Knechten (Matth. 24, 48) die Sense in den Händen des Todes vor[67]. Der alten Ueberlieferung folgte Cornelius, als er in seinen »apokalyptischen Reitern« die gewaltige Gestalt des Sensenschwingers schuf. Dass die Flügel der Morte, wie auch der Teufel auf unserem Bilde als Fledermausflügel gegeben sind, ist ebenfalls ein Ausfluss mittelalterlicher Symbolik.

Man meint doch wohl mit Recht, dass zu jenen berühmten Todtentanzbildern der nordischen Kunst, in denen der Gleichmacher Tod als Gerippe sich Vertretern der verschiedensten Stände, Berufsklassen, Altersstufen zugesellt, wirklich aufgeführte Schauspiele den Anstoss gaben. In ähnlicher Weise mögen auf die italienischen Darstellungen des Triumphs des Todes die daselbst so beliebten Processionen und allegorischen Festdarstellungen eingewirkt haben. Aus der Entstehungszeit unseres Gemäldes ist mir freilich keine Nachricht über eine hierher gehörende Aufführung bekannt, wohl aber aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, und es dürfte sehr wahrscheinlich sein, dass ähnliche Triumphzüge des Todes auch schon viel früher stattgefunden, erfreuten

[66]) Vgl. Wessely, Tod und Teufel in der darstellenden Kunst. Leipzig 1876, S. 26. 28. Es sei hier auch an die Sichel in der Hand des Todes im Keuschheitsbilde Giotto's zu Assisi erinnert.

[67]) Manuel d'Iconographie chrétienne 1845, ed. Didron, p. 223. 225. Deutsche Ausg. von Schäfer, 227. 229. Vgl. dazu Kondakoff, Geschichte der byzantinischen Kunst u. Ikonographie S. 245; Piper, Mythologie der christl. Kunst I, 1847, 306. — »In dem Refectorium von Vatopedi hält der Tod als ein mit Haut bedecktes Skelett in der Linken eine Sense, in der Rechten eine Sichel. Dieser Tod ist nach der Inschrift ὁ χάρος, der alte Charon.« Manuel d'Iconogr. p. 446, n. 1; Handb. d. Mal., ed. Schäfer, 227, n. 4.

sich doch gerade im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert allegorische Festspiele einer grossen Gunst[68]. Besonders glänzend war eine solche Aufführung in Florenz, wie es scheint beim Carneval des Jahres 1511, welche Vasari im Leben des Piero di Cosimo schildert[69]: Da fuhr ein grosser, schwarzer, von Büffeln gezogener Wagen einher, mit Todtengebeinen und weissen Kreuzen bemalt. Auf ihm stand riesenhaft eine »Morte« mit der Sense in der Hand, umgeben von vielen zugedeckten Gräbern. Von Zeit zu Zeit hielt der Zug still. Ein dumpfer Posaunenstoss ertönte, die Gräber öffneten sich, die Todten stiegen heraus: Männer in schwarzem Gewande mit weiss darauf gemalten Skeletten. Diese Todten setzten sich auf den Rand der Gräber und sangen ein Lied, in welchem wieder der uns nun schon so bekannte Gedanke vorkommt:

»Wir sind todt, das seht ihr jetzt,
Todt sehn wir euch auch zuletzt!
Was ihr seid, das waren wir!
Was wir sind, das werdet ihr[70])!«

Vor und hinter dem Wagen ritten viele Todte auf abgemagerten Pferden mit schwarzen Decken voller weisser Kreuze; jeder derselben hatte vier ebenfalls als Todte verkleidete Diener, welche schwarze Fackeln trugen und eine grosse schwarze Fahne mit Kreuzen, Gebeinen und Todtenköpfen. Zehn schwarze Fahnen beschlossen den Zug, und so bewegte sich derselbe vorwärts, indessen Alle mit zitternder Stimme das Miserere sangen.

Bei einer ähnlichen Procession, welche am 3. Februar 1563 in Palermo stattfand, wurde wieder die aufrecht stehende »Morte«, »ein tyrannisch sieghaftes Weib« mit der Sense in den Händen und dem Tod bringenden Bogen an der Seite, mit dem Köcher voll vergifteter Pfeile und mit Hacken und Schaufeln, um damit die Gräber zu graben, zu ihren Füssen, auf einem Wagen von vier schwarzen Kühen, welche durch einen alten Mann, die Personification der Zeit, gelenkt wurden,

---

68) Vgl. Janitschek a. a. O. 39.

69) Vasari, ed. Milanesi, IV, 135. Vgl. Wackernagel a. a. O. S. 332.

70) »Morti siam, come vedete;
Così morti vedren voi:
Fummo già come voi siete;
Vo' sarete come noi.«

Diese von Vasari mitgetheilten Verse gehören zu einem Gedichte des Antonio Alamanni, das den Namen il Carro della Morte trägt und neuerdings von Vigo a. a. O. 99 ff. wieder abgedruckt ist. Ein älterer Abdruck findet sich in dem Werke: Tutti i trionfi etc. I, p. 146—148.

einhergefahren. Als Beute ihrer Siege führte sie dicht neben sich fünfzehn gefesselte Personen mit auf den Rücken gebundenen Händen, welche Päpste, Fürsten, Reiche und Arme jedes Standes vorstellten. Diese Procession wurde il trionfo della morte genannt[71]).

Derartige dramatische Aufführungen mussten in der lebhaften Phantasie der Italiener einen tiefen Eindruck hinterlassen und konnten wohl auch auf die Dichtung und die Malerei ihren Einfluss üben, wie andererseits die künstlerischen und poetischen Schilderungen des Gegenstandes auf jene Aufführungen einwirken mochten.

Augenscheinlich ist der Zusammenhang der oben mitgetheilten Processionen aus dem sechzehnten Jahrhundert mit einer Anzahl künstlerischer Darstellungen des Triumphes des Todes, die mehr oder weniger an die gleichnamige Dichtung Petrarca's sich anlehnen[72]).

---

[71]) Vigo a. a. O. 60 nach Pitrè, Delle sacre rapp. popolari in Sicilia, Palermo 1876, pag. 49—50.

[72]) An der Einwirkung dramatischer Aufführungen auf die ältesten Todtentanzbilder zweifelt Schnaase (Zur Geschichte der Todtentänze i. d. Mittheil. d. Central-Comm. 1861, S. 221. 222.) — Eine Aufzählung bildlicher Darstellungen der Triumphe Petrarca's findet man bei Josef Wastler, Mantegna's Triumphe des Petrarca, in v. Lützow's Zeitschrift f. b. Kunst Bd. XV, 1880, S. 66. 67. Zu dieser Liste lassen sich folgende Stücke hinzufügen: Eine hölzerne Braut-Truhe italienischer Arbeit aus dem 15. Jahrhundert im South Kensington-Museum (Nr. 4639—58) mit den Darstellungen des Triumphes der Liebe (Amor auf einem von vier weissen Pferden gezogenen Wagen); der Keuschheit (eine Jungfrau auf einem von zwei Einhörnern gezogenen Wagen, auf welchem man den gefesselten Amor sieht) und des Todes: Auf einem von zwei grauen Ochsen gezogenen Wagen, der mit einem dunkeln Stoffe, auf welchem weisse Kreuze zu sehen sind, überzogen ist, steht der Tod, eine hässliche Gestalt mit fliegendem Haar, in einem zerlumpten grauen, über der Brust offenen, bis an die Knie reichenden Gewande. In der Rechten hält diese Schreckensgestalt eine grosse blutrothe Sense. Abbildung in: Ancient and modern furniture and woodwork in the South Kensington-Museum described with an introduction by John Hungerford Pollen, London 1874.

Eine Elfenbeinplatte der Meyrick(Douce)-Sammlung, doch wohl eine italienische Arbeit des 15. Jahrh. (Abguss im South Kensington-Museum Nr. 58. 60. Vgl. Westwood, A descriptive catalogue of the fictile ivories in the South Kensington-Museum, 1876, p. 324.) Ein von zwei Ochsen gezogener viereckiger Wagen, an dessen dem Beschauer zugekehrter Langseite vier Skelette Hand in Hand dargestellt sind, überfährt einen am Boden liegenden Menschenhaufen, in dem man einen König, einen Papst, Männer, Frauen, z. Th. in schwieriger Verkürzung, wahrnimmt.

Es sei hier auch auf den »Triumph des Todes« hingewiesen, welcher als Holzschnitt einer Ausgabe der Predigt Savonarola's über die Kunst gut zu sterben, noch aus dem 15. Jahrhundert, beigegeben ist: Auf dem mit vier Büffeln bespannten Wagen steht die Morte mit der Sense und treibt das Gespann an, das über einen Menschenhaufen dahinzieht. Oben sieht man einerseits Dämonen die Seelen der Verdammten, andererseits Engel diejenigen der Erwählten davontragen. Wir ent-

Eigentliche Todtentänze finden sich wie in der Dichtung so auch in der Malerei Italiens nur ganz ausnahmsweise.

Vielleicht das einzige wirkliche Todtentanzbild ist dasjenige an der Façade der ehemaligen Kirche San Lazzaro bei Como, wie es scheint, aus dem fünfzehnten Jahrhundert [73]). Ferner sind hier zwei Wandgemälde zu erwähnen, die etwa Todtenprocessionen genannt werden

---

nehmen diese Notiz dem Werke von G. Gruyer, Les illustrations des écrits de Jérome Savonarole, publiés en Italie au XVe et au XVIe siècles etc., Paris 1879, p. 76.

In einer anderen demselben Jahrhundert angehörenden Ausgabe der Rede Savonarola's schwebt »Morte«, eine Sense mit der Rechten, ein Schriftband, auf welchem die Worte: »EGO SUM«, in der Linken haltend, durch die Luft über eine todt am Boden liegende Menschengruppe dahin. Abb. a. a. O. S. 63.

Vigo a. a. O. 44 ff. gibt eine Liste von Darstellungen des Triumphes des Todes nach Petrarca und beschreibt hier ausser den bei Wastler unter a, b, d, e, k, l, m genannten einen »Triumph des Todes« in der Kirche San Giacomo Maggiore zu Bologna (S. 46) und erwähnt (S. 55) einer ebenfalls hierher gehörenden Miniatur von Giulio Clovio aus dem 16. Jahrhundert in einem Gebetbuch der königlichen Bibliothek zu Neapel.

Wenn in den Darstellungen des Triumphzuges des Todes aus dem 15. Jahrhundert immer wieder ein Ochsengespann anzutreffen ist, so hängt dieses mit einer älteren Tradition zusammen: im deutschen Prosawerk »Der Ackermann aus Böheim« vom Jahre 1399 berichtet der Tod, er sei in Rom an einer Wand zu sehen, auf einem Ochsen reitend, und in einem französischen Missale aus dem Jahre 1323 in der Bibliothek des Haag ist der Tod mit einem Pfeile ebenfalls auf einem Ochsen reitend dargestellt. (S. Woltmann, Gesch. d. Mal. I, 389, 351.) Verwandt mit den Triumphzügen des Todes ist die Darstellung eines der aus dem 16. Jahrhunderte stammenden Teppiche in dem »Withdrawing-room« von Hampton Court, wo auf einem von Ochsen gezogenen Wagen die Parzen »Cloto, Lachesis, Atropos« sitzen. Von der darüber befindlichen Inschrift beziehen sich die Worte:

»Mais à la fin il ny a roy ne pape
Grant ne petit qui de ses las eschappe«

auf dieses Bild. Vgl. Felix Summerly, A complete hand-book to Hampton Court, London, new edition 1878, 39.

Dass der Triumphzug der Parzen eine auch in Italien bekannte Erscheinung war, ist aus dem Gedichte »Trionfo delle tre parche« in dem oben (Anm. 61) genannten Werke: »Tutti i trionfi etc.« p. 29 zu ersehen. Die drei Parzen in Verbindung mit der Morte finden sich in dem, (wie es scheint, mit Unrecht) Tizian zugeschriebenen Triumphzug des Todes, gestochen von Pomarede i. J. 1748. (Vigo a. a. O. S. 47, Wastler a. a. O. S. 67 m.)

Ueber den Zusammenhang zwischen wirklich aufgeführten Triumphzügen und denjenigen in der bildenden Kunst und Dichtung vgl. auch Ilg, Ueber den kunsthistorischen Werth der Hypnerotomachia Poliphili, Wien 1872, S. 104 ff.; Wessely a. a. O. S. 34. 35.

[73]) Vigo a. a. O. 28 und daselbst citirt: Danza della morte dipinta a fresco sulla facciata di San Lazzaro. Lettera di C. Zardelli al Nob. Sig. D. Aless. Passalacqua. Milano 1845.

können: die eine dieser Darstellungen bildet den unteren Theil des schon erwähnten Wandbildes zu Clusone und zeigt uns eine Anzahl von hinter einander schreitenden Paaren, die aus je einem Lebenden und einem Gerippe bestehen[74]); das andere hierher gehörende Gemälde befindet sich an der Südfaçade der kleinen Kirche des Friedhofs von Penzolo di Valle und mag aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts stammen. Hier bewegt sich die Procession auf ein Bild des Gekreuzigten zu. Die Todesgestalten haben Sensen in der Hand[75]).

Im Allgemeinen geht dem Italiener jener Humor ab, welcher sich im Norden und namentlich bei uns in Deutschland schon früh auch an Tod und Teufel heranwagte und die berühmten Todtentänze mit ihrer politischen, socialen, moralisirenden Tendenz hervorbrachte.

Die Betrachtung deutscher Todtentanzbilder gewährt mehr ein culturhistorisches als ein ästhetisches Interesse. Unser »Triumph des Todes« zeigt zwar, wie ich bereits hervorgehoben, noch viele technische Mängel; aber ihm liegt eine grossartige künstlerische Conception zu Grunde.

Ich habe die Quellen aufzuweisen versucht, aus denen unser Meister seine Gedanken schöpfte. Wie viel Anregung ihm da aber auch die weit verbreitete Legende, die Poesie seiner Zeit, die antike Dichtung, ältere künstlerische, vielleicht auch scenische Darstellungen bieten mochten, es ist sein Verdienst, aus diesen mannigfachen Elementen ein Kunstwerk geschaffen zu haben, welches auch ohne Commentar den Beschauer ergreift, ja erschüttert. Freilich müssen wir Gestalten mit in den Kauf nehmen, die an das Gebiet des Widerwärtigen grenzen, aber nach dem Anblick des Grauen erregenden Elends wirkt nun auch die Betrachtung des Glückes und der Freude doppelt erwärmend. Und wenn uns seine Darstellung des Entsetzlichen abstösst, so dürfen wir nicht vergessen, dass der Meister vom Triumph des Todes für ein Geschlecht schuf, das im Schatten gemalter, geschnitzter oder gemeisselter Crucifixe aufgewachsen war, für eine Zeit, welche sich an die Schrecken eines verheerend auftretenden Todes hatte gewöhnen müssen.

Der Grundzug der nordischen Todtentanzbilder mit ihrem Humor, ihrer Ironie, ihrem Hohne ist ein bizarrer, häufig burlesker, dabei durchaus tendenziös didaktisch; in dem italienischen »Triumph des Todes«

---

[74]) Vigo 23.

[75]) Vigo 29. Eine Verbindung der Darstellung des gekreuzigten Christus mit dem Todtentanz zeigen auch die bekannten Wandmalereien in der Marienkirche zu Berlin. (Lübke, Der Todtentanz in der Marienkirche zu Berlin, Berlin 1861. Vgl. auch die Anzeige dieses Werkes durch Schnaase i. d. Mitth. der Central-Comm. 1861, S. 192.)

wiegt das dramatisch-künstlerische Element vor; das lehrhaft-tendenziöse und bizarre tritt zurück.

Nicht zufällig dürfte es sein, dass die berühmteste nordische Darstellung des Todtentanzes, diejenige Holbeins, von Anfang an für den Holzschnitt gezeichnet war, eine Technik, die so recht dem ethisch-lehrhaften Charakter der Reformationszeit entsprach; während unser Bild in gewaltiger Grösse die Mauer des monumentalsten Friedhofes der Welt schmückt und demgemäss auch vor Allem monumental concipirt ist.

Im Norden ist die bedeutendste Todesdarstellung ein Kind der Reformation; die grossartigste Todestragödie, welche die italienische Kunst geschaffen, steht an der Schwelle der Renaissance.

Die älteren Glasgemälde des Strassburger Münsters.

Von Dr. **Julius Janitsch.**

(Schluss.)

Fortsetzung der Königsgalerie im südlichen Seitenschiff.

So viel Hinneigung zur Gothik der hl. Heinrich in der Apsis zu zeigen schien, und so viele gothische Einzelheiten die beiden Bilder Nr. 2 und 3 der romanischen Reihe enthielten, so herrscht doch zwischen diesen und der folgenden gothischen Reihe 8 — 19 ein bedeutender Abstand. Da sich die zwölf nun zu besprechenden in allen wesentlichen Stücken derart ähneln, dass es schwer wäre, innerhalb ihrer Reihe nennenswerthe Stilunterschiede herauszufinden, so empfiehlt es sich, ihre allgemeine Charakteristik voranzustellen und die bemerkenswerthen Einzelheiten nach Bedürfniss folgen zu lassen.

Um mit äusseren Merkmalen zu beginnen, so ist hervorzuheben, dass die architektonische Bekrönung der Bilder, im Gegensatz zu den sieben früher genannten dieses Schiffes, gans weiss ist, dass sie schon Versuche eines complicirteren Strebesystems, Nr. 12 und 14 burgartige Aufsätze mit Thürmen und Zinnen zeigen.

Der Grund der Bilder ist abwechselnd blau und roth, durchweg ungemustert. Statt des Fusskissens tritt ein Kreisbogen ein, der auf mehreren Rundbögen ruht.

An den Gestalten selbst fällt sofort die veränderte Haltung auf. So tragen die Könige, wie jene ersten, Scepter und Reichsapfel; aber nicht ebenso ungezwungen, sondern mit der manierirten Grazie des XIV. Jahrhunderts. Das Scepter wird z. B. in der Mitte des Stabes so gefasst, dass die Hand dabei an der Schulter anliegt (Nr. 15); oder mit der bekannten Wendung des Ellenbogens nach aussen (siehe den hl. Heinrich in der Apsis) und einer in Wirklichkeit unmöglichen Finger-

stellung (Nr. 16, 17); oder es beschreiben Arm und Handgelenk eine elegante Wendung, während die scepterhaltende Hand mitten auf der Brust aufliegt (Nr. 9). Dem entspricht die Haltung der Linken mit dem Apfel. Die Kopfhaltung dagegen, wie die des ganzen Körpers, ist infolge der consequent durchgeführten Vorderansicht von dieser Geziertheit weniger beeinflusst. Anders die Gewandung, besonders der Faltenwurf des Mantels, der, zierlich drapirt und eng zusammengerafft, die Gestalten schlanker und unkräftiger erscheinen lässt, als ihre romanischen Nachbarn. Das Colorit ist fast durchgängig bunt und unharmonisch. Die Farbenscala erfährt zwar eine Bereicherung durch Hinzufügung einiger gemischter, purpurner und blauer, Farbentöne, deren ungeschickte Anwendung jedoch den Werth zunächst zweifelhaft erscheinen lässt. Die Farbenzusammenstellung ist nicht bloss häufig grell und hart, sondern bringt auch trübe und stumpfe Wirkungen hervor, umsomehr, als der vortheilhafte Gebrauch der weissen Perlenschnüre mehr und mehr reducirt wird. Höchst ungünstig ist die merkliche Vorliebe für grosse rautenförmige, quadrate oder geblümte, vielfarbige Gewandmuster.

Entsprechend dem Streben nach grösserer Zierlichkeit der Figuren hat auch die Form der Kronen eine elegantere, leichtere Weiterbildung erfahren. Der durchgehende Typus ist der, dass sich über einem, den romanischen gegenüber meist schmäleren Stirnreif drei blatt- oder lilienförmige grössere Schilder erheben, deren Zwischenraum durch ein kleineres Blumenornament, wohl auch nur durch einen Kreisbogen ausgefüllt wird. Der Scepteraufsatz hält meist die Form des Dreiblatts, sei es des Lilien- oder Eichblattes, fest. Der Reichsapfel kommt einigemal ohne Kreuz vor, in anderen Fällen steht dasselbe oben auf. Der Nimbus fehlt nirgends.

Nr. 8. Philipp von Schwaben, noch ziemlich wohl erhalten, mag als eine der besseren Figuren, obschon nicht frei von Ziererei, zum Typus dienen. Die Scepterhaltung ist die oben an Nr. 16 und 17 gerügte, der Apfel ist, in der linken Hand getragen, auffallend weit vor die rechte Brust gerückt. Die Tunica ist grün, mit rothen, von weissen Perlenschnüren eingefassten Querstreifen, am untern Rand einem gelben, am Handgelenk einem blauen Saum. Sie wird durch einen rothen Gürtel zusammengehalten, den vorn eine Schnalle schliesst. Der um die Hüfte eng zusammengeraffte Mantel ist trübgelb mit blauen Querstreifen und blauem, mit rothen vierblättrigen Blumen besetzten und von weisser Perlenschnur eingefassten Saum, welcher jedoch wegen der zahlreichen Falten nur an wenigen Stellen zum Vorschein kommt. — Die Krone zeigt Verwandtschaft mit der von Nr. 2. Um den blauen Nimbus zieht sich ein rother, mit blauen, vierblätt-

rigen Blumen besetzter Streif, darauf die Inschrift: Philippus Rex. Der Grund ist roth. 9. Henricus Rex Babinberg(ensis) in einer Tunica, deren Fläche mit abwechselnd gelben und grünen gemusterten Rautenfeldern bedeckt ist, wozu noch ein Purpurquerstreifen kommt, während der untere Saum blaue Rauten auf Purpurgrund zeigt. Der Mantel ist roth mit blauen Querstreifen. 10. Henricus Claudus[49]) Rex. In weissem Bart. 11 — 15 sind plumper in den Formen, ohne sich im Uebrigen von den bisher genannten wesentlich zu unterscheiden. 11. Fridericus Imp[er]ator Submersus. (Friedrich Barbarossa.) 12. Karolus Dcs (Dictus) Martel Pater Bippini (sic). — Die Tunica von unschönem trübem Blau. 13. Karolus Magnus Rex stützt sich mit der Rechten auf das Schwert. Es ist ein in den Farben besonders unruhig wirkendes Bild. Die Tunica ist schachbrettartig gemustert: gelbe ornamentirte Felder wechseln auf derselben mit solchen, welche durch Diagonalen in vier Dreiecke zerlegt sind, von denen je zwei gegenüberstehende gelb, je zwei abwechselnd roth oder blau sind. Darüber ein dunkelgelber Mantel mit blauen Querstreifen und purpurnem Unterfutter. Endlich Purpurstrümpfe und gelbe Schuhe. Zum Glück ist der Grund blau. 14. Rex Bippinus (sic) Pater Karoli. Hier fällt wieder das besonders plumpe Muster der Tunica auf, das aus abwechselnd gelben und grün und rothen grossen Rautenfeldern besteht. 15. Ludovicus Rex Filius Karoli. 16. Lotharius Romanorum Imperator von augenscheinlich etwas sorgfältigerer Ausführung. Das Muster der Tunica besteht aus lauter blauen, rothen und gelben Blumenmedaillons, das mit dem rothen Mantel mit gelben Querstreifen und grünem Unterfutter gut harmonirt.

Die Recognoscirung der beiden Folgenden ist schwierig: 17. Ludewicus Filius Lothari VIII. 18. Ludewicus Filius Lothari VII. Lothars Söhne hiessen Ludwig, Lothar und Karl. Letzterer kommt als: 19. Karolus Rex Junior vor. Grandidier[50]) führt denn auch die drei in Rede Stehenden ohne Weiteres unter den historischen Namen auf; Guerber[51]) dagegen und nach ihm Dumont[52]) wollen in 17 und 18 eine und dieselbe Persönlichkeit sehen. Indess ist kein stichhaltiger Grund für diese Wiederholung ausfindig zu machen; die Gründe, die sich bei Heinrich II. anführen liessen, passen hier nicht, und somit muss auch ich das Räthsel ungelöst lassen.

---

[49]) Ueber den Beinamen s. Giesebrecht, Gesch. d. deutschen Kaiserzeit. 3. Aufl. Bd. 2. S. 95 u. 600.

[50]) A. a. O. S. 259.

[51]) A. a. O. S. 77.

[52]) A. a. O. S. 19.

In den Rosetten der fünf Fenster dieses Seitenschiffes befinden sich Darstellungen aus dem Leben Christi, welche mit den gothischen Königsbildern gleichaltrig sein dürften. Im I. (Halb-) Fenster nächst dem Thurme: Christus am Kreuz; links Maria mit dem Schwert in der Brust; rechts Johannes; in den Bogenfeldern Engel mit den Marterwerkzeugen. — Das Bild ist augenscheinlich ganz und gar erneuert. II. Die Auferstehung. Christus im weissen Gewand und rothen Mantel, das rothe Banner in der einen Hand, die andere feierlich erhoben, aufrecht im Sarkophage stehend. In den drei untern Bogenfeldern die schlafenden Wächter; oben die herabfliegende Taube des hl. Geistes; zu beiden Seiten Engel mit Räucherfässern herbeifliegend. III. Die Himmelfahrt in eigenthümlicher Anordnung. Im mittleren Rundfeld steht links Maria, Haupt und Kinn in ein weisses Tuch gehüllt, rechts, durch einen weissen Verticalstreifen, dessen Bedeutung bei dem Zustand des Bildes nicht mehr zu erkennen ist, von ihr getrennt ein Jünger, Beide mit Geberden des Staunens in die Höhe blickend, wo im oberen Bogenfeld Christus mit ausgebreiteten Armen in halber Figur zu sehen ist. In den übrigen fünf Bogenfeldern sind Apostelpaare untergebracht, deren Haltung und Geberde sich gleichermassen auf Christus bezieht. IV. Im mittleren Rund der ungläubige Thomas, welchem Christus selbst die Hand in die Seitenwunde führt. Die Bewegung und Stellung der Beiden ist auffallend ungeschickt und übertrieben. Im obersten Bogenfeld in halber Figur Christus mit einem Stabe (Hirtenstab?) und Petrus mit dem Schlüssel. In den übrigen Bogenfeldern je zwei Apostel, zum Theil mit Attributen, mit Kreuz, Messer, Buch versehen, und mit Geberden starker Erregung. Offenbar sollte in diesen sechs Bogenfeldern das evangelische »Weide meine Lämmer« zur Darstellung kommen. V. Noli me tangere. Das Bild ist sehr geflickt, die Uebereinstimmung mit der gleichen Scene auf dem vierten Fenster des südlichen Seitenschiffes [53]) jedoch unverkennbar. In den Vierpässen dieser Fenster kehren die so häufig an solcher Stelle vorkommenden Engel mit Kerzen oder Räucherfässern wieder.

Die fünf Fenster des südlichen Seitenschiffes — wie im nördlichen sind auch hier zwei Fenster durch den Anbau einer Kapelle ausgefallen — werden von einem grossen zusammenhängenden Cyclus legendarischer Schilderungen aus dem Leben Mariä und Christi eingenommen, die dann in der Erwartung des Gerichts ihren Abschluss finden. Die Bilder gehören augenscheinlich verschiedenen Zeiten an, und mögen in der Reihenfolge, wie ich sie anführte, entstanden sein.

---

[53]) S. S. 125.

Die Aufeinanderfolge der Scenen ist verschieden, doch leicht verständlich, wenn wir uns die Disposition der Felder vergegenwärtigen. Die Fläche dieser fast ebenso breiten als hohen viertheiligen Fenster ist nämlich in sechzehn Felder zerlegt, die in den drei unteren Reihen annähernd quadratisch, in der vierten von den Spitzbogen der Fenstermasswerke geschlossen sind.

Die Bilder des Marienlebens im I. Fenster vom Chor aus sind nach dem folgenden Schema angeordnet:

1	2	3	4
5	6	7	8
9	10	11	12
13	14	15	16

Alle, mit Ausnahme der vier in der obersten Reihe, haben weisse architektonische Ueberdachung. Je drei Spitzbogen auf zwei Pfeilern wölben sich über dem Mittelfeld, der eigentlichen Scene, je ein Bogen zu jeder Seite über einer männlichen Gestalt in langem weitem Gewand, meist mit einer niedrigen Mütze auf dem Kopfe und durch ein Schriftband in der Hand als Propheta bezeichnet. Auch hierin weicht die obere Reihe aus räumlichen Gründen ab. Der Grund sämmtlicher Scenen ist blau und gemustert, der der architektonischen Ornamente roth.

1. Der Engel erscheint der heiligen Anna. Im Innern eines vorn geöffneten Hauses kniet S. Anna — nach der Ueberschrift — und hebt die gefalteten Hände empor, dem Engel entgegen, der rechts vor dem Hause mit bedeutsam erhobener Rechten aus der Höhe herabschwebt, in der Linken ein flatterndes Spruchband mit den Worten: Gott hat dich erhoeret. Hier bilden zwei übereinander gestellte kleinere Prophetenfiguren zu beiden Seiten den Rahmen.

2. Der Engel erscheint dem Joachim. Einige Schafe im Vordergrund deuten freies Feld an. Rechts steht mit gefalteten Händen Joachim im Reisecostüm, kurzem Rock, den Stab in der Hand, eine Flasche umgehangen. Von links her tritt ihm ein Engel mit erhobener Rechten entgegen; ein Spruchband in der Linken, auf welchem nur noch die Worte Kere Nach . . . zu entziffern sind. Vier Engelbrustbilder auf jeder Seite bilden die Umrahmung.

3. Die Begegnung Joachims und seiner Gattin. Aus einem Thore links tretend empfängt Anna — wieder durch Inschrift über ihrem Haupt bezeichnet — den heimkehrenden Gatten. Dieser hat ihr die Rechte auf die Schulter gelegt und mit der Linken ihre beiden Hände gefasst, während er ihr das Haupt zuneigt. Die Umrahmung wie bei 1.

4. Die Geburt der Jungfrau. Auf ihrem Lager halb sich

aufrichtend hält Anna (Inschrift) vor sich das eng umwickelte Kind, dessen Haupt ein rother Nimbus umgibt. Ein über der Gruppe schwebender Engel lässt ein Spruchband mit der Inschrift S. Maria herabflattern. Die Umrahmung wie bei 2.

5. Mariä Tempelgang. Die kleine Maria steigt eine zwölfstufige Treppe zum Altar hinan, auf welch letzterem zwei brennende Kerzen stehen. Links hinter ihr am Fuss der Treppe stehen die Eltern, zuvorderst Anna; Joachim ist hinter ihr halb sichtbar.

6. Die Erwartung des Stabwunders. In der Mitte steht auf einer Erhöhung von sechs Stufen der Altar. Zur Rechten kniet am Fuss der Treppe ein Priester, das Haupt weiss umhüllt, die gefalteten Hände wie das Antlitz erhoben; zur Linken ein Laie in gleicher Stellung. Hinter Jedem sind noch mehrere Gestalten angedeutet. Ueber dem Altar steht in weisser Schrift auf dem blauen Grunde: Die . Davit . Geslectes[54]) . Sint . Die . Legint . Ir . Rutan . Uf . Den . Alter .

7. Das Stabwunder. Auf dem in der Mitte befindlichen, um zwei Stufen erhöhten, Altar liegen die Stäbe der Freier; einer darunter (der Joseph's) trägt weisse Lilien; hoch über dem Altar schwebt eine Taube. Rechts kniet der Priester, verwundert die Hände erhebend; hinter ihm deuten Köpfe eine grössere Menge an; links steht ein Mann mit gleicher Handgeberde wie der Priester; hinter ihm sind ebenfalls mehrere, jedoch mit Spitzhüten bedeckte, Köpfe sichtbar.

8. Maria wird ihrem Bräutigam zugeführt. Ein Mann mit ausdrucksvoll erhobener Linken schiebt gewissermassen die fast noch als Kind dargestellte Maria, die Hand unter ihren Ellenbogen legend, Joseph zu, der rechts vor ihr stehend, auf seinen Stab gestützt, die Rechte mit sichtlicher Verwunderung erhebt. Hinter der Gruppe links steht eine Frau (Anna?), hinter Joseph ein Mann mit Spitzhut.

9. Die Verkündigung. Rechts steht Maria, das Haupt ein Wenig geneigt, die Rechte wie zur demüthigen Abwehr erhoben, in der Linken ein Buch. Von links schreitet der Engel mit erhobener Rechten auf sie zu. Eine hohe gelbe Urne, die ehemals Blumen enthalten zu haben scheint, steht mitten zwischen den Beiden. Von dem Engel geht ein Spruchband aus, dessen Schrift (wenn sich überhaupt jemals eine darauf befand) gänzlich zerstört ist. Reste einer solchen sind über Maria zu sehen.

10. Die Geburt Christi. Auf einem Lager im Vordergrund liegt Maria mit dem Kind im rechten Arm, dem sie sich sorglich zu-

---

[54]) Die Buchstaben sind zum Theil umgestellt; ich kann für die richtige Anordnung derselben nicht bürgen.

wendet. Rechts, am Fussende des Lagers, steht Joseph nachdenklich auf seinen Stab gestützt. Hinter dem Lager ist eine mit grünem Futter gefüllte Krippe, über welcher der Kopf eines Ochsen und eines Esels hervorschauen. Zu Häupten Maria's glänzt der Stern. Der Nimbus des Kindes trägt die charakteristischen drei Kreuzbalken. Der obligate Prophet rechts ist hier als Ezechiel bezeichnet.

11. Den Hirten wird die Geburt Christi verkündigt. Ein Gebüsch mitten im Vordergrund, an welchem ein Schaf sich auf den Hinterbeinen erhebt, zwei daneben gelagerte Schafe kennzeichnen die Localität. Zwei Hirten zu beiden Seiten in bewegter, höchstes Erstaunen ausdrückender, Stellung blicken empor zu den drei Engeln, welche (nur bis zur Brust sichtbar) in der Höhe erscheinen.

12. Die Anbetung der Könige. Links sitzt Maria mit dem Kind auf dem Schoss, welches lebhaft nach dem Becher greift, den der vor ihm mit entblösstem Haupt knieende König darreicht. Rechts hinter dem Letzteren kniet ein Zweiter mit der Krone auf dem Haupt, einen nicht mehr erkennbaren Gegenstand in der Hand. Hinter diesen Beiden, zur Hälfte von ihnen verdeckt, steht der Dritte, ebenfalls mit der Krone, in den Händen eine Büchse tragend. In der Mitte über der Gruppe erscheint der Stern.

13. Die Darbringung im Tempel. Von links her reicht Maria dem Priester das Kind, das er mit verhüllten Händen entgegennimmt, während dasselbe die Aermchen verlangend nach der Mutter zurückstreckt. Im Rücken des Priesters steht der Altar, auf welchem zwei Kerzen brennen; darüber schwebt die Taube. Statt des Propheten rechts ist ein Priester mit verhüllten Händen eingetreten.

14. Der Bethlehemitische Kindermord. Rechts thront Herodes mit Scepter und Krone, die Rechte erhoben. Links vor ihm hebt ein Bewaffneter ein Kind in die Höhe, das er mit dem Schwert durchstossen. Mehr im Vordergrund haut ein Andrer mit dem Schwert auf ein Kind ein, welches von einer links vorn mit verzweiflungsvoll zurückgeworfenem Kopf zu Boden liegenden Frau umklammert wird. Rechts vom Throne liegt ein Weib mit einem Kind im Schosse, die Hände zum König emporringend. Statt des Propheten steht hier unter der Arkade rechts eine Alastotiles genannte Gestalt, welche Ehre Aristoteles noch einigemal auf den Glasgemälden widerfährt.

15. Die Flucht nach Aegypten. Auf einem Esel reitend hält Maria das Kind im Schosse; sie neigt sich ihm zu, während es die Rechte nach ihr ausstreckt. Joseph, ein Bündel an einem Stab über der Schulter tragend, führt den Esel am Zaume. Die Gruppe be-

wegt sich nach rechts. — Niedrige Bäumchen und Blumen deuten wieder die Landschaft an.

16. Der Jesusknabe unter den Schriftgelehrten. Jesus thront in der Mitte auf erhöhtem Sessel, ein aufgeschlagenes Buch auf dem Schosse haltend, auf welches er mit der Rechten deutet. Vor ihm auf dem Boden hockt ein Knabe, mit dem auf die Schulter geneigten Kopf aus dem Bilde herausschauend und mit der Rechten auf ein Buch in der andern Hand deutend. Links unten am Sessel sitzt ein bärtiger Mann mit Spitzhut, ein mit hebräischen Lettern beschriebenes Buch in der Rechten, mit hoch erhobenem Arme sich Jesus zuwendend. Ihm entsprechend sitzt auf der andern Seite ein ähnlich ausgestatteter Schriftgelehrter in etwas ruhigerer Haltung. — Auch hier trägt die Gestalt rechts die halbzerstörte Aufschrift Alas..., deren Ergänzung zu Alastotiles nach Massgabe von Nr. 14 nicht zweifelhaft sein kann. — Der mittlere Sechspass des Masswerkes enthält einen thronenden Christus mit dem Buch in der Linken und lehrender Geberde der Rechten; die Vierpässe zu beiden Seiten je eine knieende Engelfigur, ein Weihrauchfass schwingend. — Die Worte: Ave Maria Gratia Blena (sic) ziehen sich in grossen gothischen Lettern unter dem Fenster seiner ganzen Breite nach hin. — Die Ausführung der Bilder ist bei aller Kleinheit der Figuren gut; die Schwäche liegt, wie bei den meisten unserer gothischen Fenster, in der Farbenstimmung, hier insbesondere im Vorwiegen von gelb und roth über blau.

II. Fenster. Das Leben Christi.

Die Propheten zu beiden Seiten des Bildes sind hier weggefallen, der dadurch freigewordene Raum zur eigentlichen Bildfläche hinzugezogen. Zum Ersatz sind (mit Ausnahme der vier Felder der oberen Reihe) im oberen Theile der Bilder je zwei männliche Brustbilder mit der Inschrift Propheta auf einem Spruchband angebracht. Und statt der architektonischen Bekrönung erscheint Rankenwerk von Weinlaub, ebenfalls ganz weiss gehalten auf rothem Grund, das sich in flachen Bögen über den Bildern wölbt und die Propheten medaillonartig umrahmt. Der Grund ist blau, ähnlich wie der vorige gemustert. —

Da es zwecklos wäre, bei diesen kleinen Bildern stets Farbe oder Schnitt der Gewänder u. a. m. im Einzelnen anzuführen, so hebe ich zum Eingang Folgendes hervor: Das Costüm Christi besteht auf diesem und den folgenden Fenstern gleichbleibend (die wenigen Ausnahmen werden an ihrem Ort erwähnt werden) aus einem weissen faltenreichen Untergewand und ebensolchem Mantel; sein Nimbus ist auf diesem und dem nächsten Fenster roth mit gelbem Kreuz. Die Nimben der Jünger sind bald gelb, bald grün oder blau, die der heiligen Frauen gewöhnlich gelb.

Vergebens würde man sich bemühen, bei den nunmehr zu beschreibenden Scenen den Faden der beabsichtigten Reihenfolge herauszufinden. Ich behalte deshalb die Ordnung des vorigen Fensters bei.

1. Christus und die Ehebrecherin. Vor einer Frau steht rechts Christus tief gebückt und mit dem Finger den Boden berührend (Ev. Joh. VIII, 6). Hinter ihm ein Jünger (durch Nimbus bezeichnet), einige Personen, deren Köpfe zerstört sind, dann ein Mann, der sich mit der Geberde des Staunens vorbeugt. Hinter der Frau zunächst ein Mann im Spitzhut, dann andere ohne solchen, die erregt die Köpfe zusammenstecken. Eine in der Mitte hängende Lampe soll das Innere des Tempels andeuten.

2. Die Auferweckung des Lazarus. Rechts erhebt sich aus einem Sarge, dessen Deckel nach vorn halb zu Boden gewälzt ist, die ganz in Tücher eingewickelte Gestalt des LASARUS (wie die Ueberschrift besagt). Links vor ihm steht Christus, die Rechte gebietend erhoben. Zwischen beiden ein Jünger, mit Geberde des Staunens Christus zugewandt. Hinter Letzterem Frauen und andere Gestalten, deren Köpfe zum Theile zerstört sind. Ganz links ein Mann, dessen Geberde ebenfalls Staunen ausdrückt.

3. Caiphas. Auf einem niederen Sockel, der die Aufschrift CAY[ph]AS trägt, steht der Hohepriester im gewöhnlichen Spitzhut, ein grosses Spruchband in den Händen, das die ganze Bildfläche in der Diagonale durchschneidet, und auf welchem zu lesen: Expedit.ut unus.moriatur.pro.populo (Joh. XI, 50). Er wendet sich einem links stehenden Manne mit Spitzhut zu, der lebhaft die Hand erhebt. Eine diesem entsprechende Figur steht auf der andern Seite; hinter den Beiden einige Nebenfiguren.

4. Die Heilung des Blinden und Jesu Einzug in Jericho. Ein Thor auf der rechten Seite und zinnengekrönte Mauern stellen laut der darüber befindlichen Inschrift die Stadt Jericho vor. Ein Mann, auf einen Stab gestützt, ein Bündel auf dem Rücken, kniet vor dem Thore. Mit segnender Geberde der Rechten schreitet Christus auf ihn zu (Luc. XVIII, 35), zugleich das Antlitz erhebend und mit der Linken dem Zachaeus zuwinkend, der von einem Baume herabschaut (ib. XIX).

5. Christus und die Samariterin. Grüner Boden, in der Mitte ein Baum, Gebüsch, eine Quelle, und links die Mauern einer Stadt bezeichnen die Localität. Zuäusserst rechts steht Christus mit geneigtem Haupt und erhobener Rechten; vor ihm eine Frau mit einem Henkelgefäss in der einen Hand, die andere erhoben. Hinter ihr, durch den Baum von ihr getrennt, eine Anzahl Männer.

6. Christi Fusssalbung. Quer über die Bildfläche zieht sich ein weissgedeckter Tisch, auf welchem Speisen und dergl. angedeutet sind. Die Vorderseite ist freigelassen. An der Schmalseite links sitzt Christus auf einem Sessel, die Füsse auf einen Schemel gestellt, die Rechte bedeutsam erhoben. Ein Weib kniet vor ihm, das Antlitz auf seine Füsse pressend. An der inneren Langseite sitzen zwei Männer, zwischen ihnen eine Frau; alle mit verwunderungsvoll erhobenen Händen. Von beiden Seiten kommen Diener herbei; links hinter Christus einer mit einer Kanne in der einen Hand, die andere staunend erhoben; von rechts her einer mit einer Schüssel. Eine gelbe Draperie spannt sich festonartig über der Scene aus.

7. Die Meerfahrt. Ein Boot schwimmt auf bewegten Fluthen. Zuäusserst links liegt Christus schlummernd; ihm zugewandt steht rechts die Menge der Jünger, deren Vorderster, die Rechte erhebend, ihm zuzureden scheint. Weiterhin sitzen Leute mit Rudern. Als Personification des Sturmes ist links oben in der Luft ein menschlicher Kopf dargestellt, aus dessen Mund ein sich erbreiternder dunkler Strahl hervorgeht.

8. Die Verklärung. Ueber feurigen Wolken und auf feurigem Stuhle thront in der Mitte Christus, die Rechte vor der Brust erhoben. Zu beiden Seiten erscheinen, ebenso auf feurigen Wolken, bis zur Brust sichtbar, das Antlitz ihm zuwendend, zwei Männer; der zur Linken mit der Ueberschrift Elias, der zur Rechten Moises benannt. Unter ihnen, zu beiden Seiten des durch Steine vorgestellten Berges, knien je zwei Jünger, die Hände erhoben und zu Christus aufblickend; die beiden Vordersten tief gebeugt. Bäume begrenzen die Scene.

9. a) Die Heilung eines Kranken. Links kniet ein Mann, auf einen Stab gestützt und zu Christus aufblickend, der das Haupt gegen ihn neigt und die Rechte segnend erhebt.

b) Die Erweckung der Tochter des Jairus. Man sieht das Innere eines Hauses. Im Vordergrunde links ist ein Kind auf einem Lager halb ausgestreckt, halb hat es den Oberkörper aufgerichtet und erhebt die gefalteten Hände. Neben dem Kopfende des Lagers steht im zweiten Plane der Vater, mit flehend erhobenen Händen sich Christus zuwendend, der, ihm zunächst stehend, die Rechte kurz gegen das Kind ausstreckt. Hinter Jenem sind noch mehrere Köpfe sichtbar; bei Christus zwei Männer mit gefalteten Händen, mehrere Andere nur angedeutet.

10. a) Eine Teufelaustreibung. Christus streckt gebietend die Linke gegen einen Menschen aus, der mit gefalteten Händen vor ihm kniet und aus dessen Mund ein geflügeltes Teufelchen entflieht.

b) Der Jüngling zu Nain. Aus einem Thore links schreiten zwei Männer in Spitzhüten, eine Tragbahre auf den Schultern, auf welcher eine weiss verhüllte Gestalt mit aufgerichtetem Oberkörper ruht. Von rechts her tritt ihnen Christus mit erhobener Rechten entgegen.

11. Die wunderbare Speisung. Das Bild besteht aus zwei durch einen Baum geschiedene Hauptgruppen. Linke Gruppe: Christus segnet mit erhobener Hand die Brode und Fische, welche ein vor ihm stehender und ein knieender Mann tragen. Mehrere Körbe hinter ihm deuten den Ueberfluss an. Einige Männer im zweiten Plane sehen dem Vorgange mit Geberden des Staunens zu. Die rechte Gruppe wird von zwei übereinander geordneten Reihen des Volkes gebildet, welches, ein Tuch (oder Brett) vor sich, der Speisung harrt, und durch die erhobenen Hände seine Verwunderung kundgiebt.

12. Die Austreibung der Teufel in die Schweine. Die linke Hälfte des Bildes stellt Land, die rechte den See dar. Links steht Christus mit gebietend erhobenem Finger vor einem knieenden Menschen, der das Gesicht rückwärts dem See zuwendet, und aus dessen Mund drei menschenähnliche kleine Gestalten auf eine Herde Schweine losfahren. Von diesen recken einige die Hälse aus, bereit die Teufel aufzunehmen, andere sind im Begriffe sich ins Wasser zu stürzen, in welchem ein Theil schon herumschwimmt. Hinter Christus sind noch zwei Männer sichtbar.

13. a) Der Prediger in der Wüste. Rechts steht Johannes der Täufer in Felle gekleidet, die Rechte lehrend erhoben, vor einer Schaar von Männern und Frauen, welche mit lebhaften Handgeberden vor ihm lagern. Ein Baum deutet das freie Feld an. (Das Bild hat sehr gelitten; besonders ist Johannes durch ungeschicktes Ausflicken verunstaltet.)

b) Die Taufe Christi. Wieder bezeichnet ein Baum die Oertlichkeit. In der Mitte steht Christus nackt, mit gekreuzten Armen, von einem Wasserberge bis zur Brust bedeckt; links der Täufer im Pelzgewande, unter welchem ein dunkler Rock hervorschaut, die Rechte gegen Christus erhoben; rechts eine Gestalt, deren Kopf zerstört ist (vermuthlich ein Engel), und die fast ganz hinter einem weissen Tuche verschwindet, das sie ausgebreitet vor sich hält.

14. Die Versuchung (in drei Scenen). a) In carikirter menschlicher Gestalt steht ein Teufel vor Christus, mit der Hand auf einen Stein zu seinen Füssen weisend. Christus erhebt bedeutsam die Hand gegen ihn. b) Beide stehen auf einem (durch einige Steine angedeuteten) Berge. Der Teufel weist nach unten; Christus wie vorher.

c) Beide stehen auf dem Dach einer gothischen Kirche mit Thurm; die Geberden sind dieselben wie oben.

15. Die Hochzeit zu Kana. Aehnlich wie auf 6. nimmt eine weissgedeckte Tafel fast die ganze Breite des Bildes ein. Becher sind auf derselben angedeutet. Die Vorderseite ist frei; an der inneren Langseite sitzen (rechts beginnend) Christus, Maria, die Braut (mit einem Kranz auf dem Haupte) und noch vier Männer. Rechts im Vordergrund stehen drei Krüge, deren Inhalt durch tieferes Roth der unteren Hälfte angedeutet ist. In einen derselben giesst ein Diener Wasser. Christus wendet sich mit sehr gezwungener Geberde nach rechts, um die Krüge zu segnen. Auch hier spannt sich eine gelbe Draperie über der Scene aus.

16. Die Bergpredigt. Auf einer Steinerhöhung steht Christus mit lehrend erhobener Rechten, die Linke secundirend ausgestreckt. Links sind die Jünger versammelt, ihre Erregung in lebhaften Handgeberden kundgebend, einige auch die Köpfe zusammensteckend. Rechts kniet eine Menge Volkes, Männer und Frauen in mehreren Reihen, von welchen indess nur die vorderste ganz ausgeführt ist, die übrigen nur durch über- und nebeneinander geordnete Köpfe angedeutet sind.

Die Medaillons des Masswerks enthalten in der Mitte eine gekrönte Madonna mit dem Kinde, ein unmässig langes Scepter in der Hand; auf den Seiten je einen anbetenden Engel. Der Naturalismus des Rankenwerks auf diesem Fenster steht in entschiedenem Contrast zu den immerhin noch eine strengere Tradition verrathenden architektonischen Bekrönungen des vorigen Fensters. Auch wirft dasselbe den kühlen, weisslichen Ton über das ganze Fenster, der sich so vielfach auf späteren gothischen Glasgemälden findet. Indessen sind Haltung und Geberde der Figuren, deren Proportion, der Faltenwurf massvoll und die Gruppirung klar, die Ausführung vortrefflich.

Von diesem unterscheidet sich nur wenig das III. Fenster mit den Darstellungen aus der Passionsgeschichte. Die äussere Abweichung beschränkt sich wesentlich auf die Bekrönung, welche, ähnlich wie beim Marienleben, aus architektonischen Motiven besteht. Eine sechsfache spitzbogige Arkadenreihe schliesst die Bilder oben ab, und trägt eine Spitzbogen-Gallerie, in deren Nischen wiederum Brustbilder von Propheten (inschriftlich so bezeichnet) eingefügt sind. Die bisherige Reihenfolge ist in folgendes Schema verkehrt:

13	14	15	16
9	10	11	12
5	6	7	8
1	2	3	4

1. Christi Einzug in Jerusalem. Christus, in der Linken einen Palmzweig haltend, die Rechte feierlich erhoben, kommt von links her auf einem Esel geritten. Hinter ihm folgt die Schaar der Jünger mit Palmzweigen. Aus dem Thore zieht ihnen eine Menge Volkes entgegen. Die Vordersten breiten Kleider vor Christus aus. Ein Knabe schaut von einem Baum auf den Zug herab. Im Thore steht ein Mann mit dem Spitzhute.

2. Das Abendmahl. An der inneren Langseite einer weissgedeckten Tafel, auf welcher Schüsseln u. dergl. angedeutet sind, sitzt Christus inmitten der 11 Apostel; Johannes schmiegt sich an seine Brust, die andern sind sehr bewegt in Haltung und Geberden. An der Vorderseite sitzt Judas allein, dem Christus über die Tafel herüber den Bissen reicht.

3. Die Fusswaschung. Christus im Kreise der Apostel, mit einer Schürze angethan, die Aermel zurückgeschlagen, beugt sich nieder und erfasst des Petrus Fuss; ein Gefäss steht vor ihm auf dem Boden. Petrus, der links vor ihm sitzt, berührt mit der Linken das Haupt. Zu beiden Seiten hinter ihnen sitzen die übrigen Apostel, einige mit entblössten Füssen, die Hände voll Verwunderung erhoben.

4. Christus am Oelberg. Christus kniet mit gefalteten Händen vor einem Steinhügel, von welchem ein Engel sich mit sprechend erhobenen Händen zu ihm herabbeugt. Links und rechts kauern die schlafenden Jünger unter Bäumen.

5. Judas Verrath. Christus wird von dem klein und rothhaarig dargestellten Judas umarmt, während von links her ein Krieger Hand an ihn legt, ein anderer rechts auf ihn eindringt. Links vor Christus ist Malchus, auf welchen Petrus von hinten einhaut, zu Boden gesunken. Hinter der mittleren Gruppe zeigt sich ein Spitzhut; rechts eine Schaar Bewaffneter mit Fackeln.

6. a) Christus vor Hannas. b) Petri Verleugnung. a) Rechts steht ein Mann in spitzer Mütze, die Rechte erhoben, über ihm die Inschrift ANNA; links vor ihm Christus mit zurückgewandtem Haupte, von zwei Kerlen gepackt. Im Hintergrunde sind Spitzhüte sichtbar. b) Petrus steht links vor einem Feuer, den Rock hoch aufnehmend, so dass das nackte Bein zum Vorschein kommt, die Hand zur Betheuerung erhoben. Ueber ihm ist der Hahn zu sehen. Rechts vor ihm stehen ein Weib und mehrere Männer, die auf ihn deuten. Im Hintergrunde zeigen sich Lanzen und eine Fackel.

7. Christus vor Caiphas. Rechts thront der Hohepriester mit der Ueberschrift KAYPhAS; Haupt und Hals mit einem weissen Tuche verhüllt, das nur das Gesicht frei lässt; auf dem Haupt eine.

zweigipflige Mitra. Er erhebt lebhaft beide Hände. Links vor ihm steht mit gekreuzten Armen Christus, von einem Mann in Spitzhut von hinten festgehalten. Hinter Caiphas stehen zwei Männer in Spitzhüten, deren Vorderer, der eine Tasche am Gürtel trägt, sich mit entschiedener Geberde von Christus abwendet. Links hinter der Christusgruppe erscheinen noch mehrere Männer mit Spitzhüten, einer barhaupt.

8. Die Geisselung. In der Mitte steht Christus, nur mit einem Lendentuch bekleidet, an eine Säule gefesselt, während von links und rechts zwei kleine Kerle mit übertriebenen Geberden die Geisseln schwingen. Rechts schaut ein Mann mit einer Art von Zipfelmütze, die Hand erhoben, zu — laut der Inschrift Philatus —; links ein Mann in Spitzhut und mit erhobenem Finger.

9. Die Dornenkrönung. Auf einem Sessel sitzt Christus mit einem Purpurmantel bekleidet, in der Linken ein langes Rohr. Ein Knieender vor ihm und ein Stehender hinter ihm sind im Begriff ihm mit ihren Stöcken die Dornenkrone ins Haupt zu drücken. Rechts stehen vier Männer, anscheinend im lebhaften Gespräch; der Vorderste, im Costüm des Pilatus des vorigen Bildes, weist auf Christus hin; der zweite trägt eine Tasche am Gürtel (vgl. Nr. 7). Links hinter Christus steht ein Mann im Spitzhut.

10. Christus vor Pilatus. Christus steht mit gefesselten Händen vor dem Landpfleger. Dieser, auf einem Sessel thronend, wendet sich, immer nach Christus zurückblickend, mit dem ganzen Körper nach rechts, die Hände über ein Becken ausstreckend, welches ihm ein Diener knieend hinhält, während ein rechts stehender ihm aus einer Kanne Wasser darüber giesst. Im Vordergrunde zunächst hinter Christus kniet ein Mann, der die Arme gegen Pilatus ausstreckt; ein im zweiten Plane stehender mit Spitzhut legt eine Hand an Christus, die andere lebhaft gegen Pilatus erhebend. Zwei ebenso costümirte stehen bei ihm; im Hintergrunde noch ein Barhäuptiger.

11. Die Kreuztragung. Christus schreitet tief gebeugt unter der Last des grossen Kreuzes, dessen Stamm ihm ein Mann zu tragen behilflich ist. Zunächst vor ihm geht ein Mann mit einem Hammer in der Hand, weiterhin Kinder und Männer in Spitzhüten; den Schluss des Zuges bilden Johannes und die drei Frauen, deren Vorderste die Hände klagend emporhebt, während die nächste das Haupt in ihre Hand neigt.

12. Die beiden Schächer auf dem Wege zur Richtstätte. Die Gruppe in der Mitte bilden links Dissmas, rechts Jessmas, wie die Ueberschriften besagen. Sie sind nur vom Gürtel ab-

wärts bekleidet und werden von Schergen an einem Strick geführt. Ein Mann im Spitzhut und ein Bewaffneter, die zwischen ihnen einherschreiten, dann rechts von ihnen eine Gruppe von Männern, links eine Frau mit einer weiteren Anzahl von Männern in Spitzhüten geleiten sie.

13. Der gute Schächer. An einem T förmigen Kreuze hängt der eine der Schächer mit der Ueberschrift Dismas, ein rockartiges, weisses Tuch um die Lenden, mit Stricken förmlich um den Stamm herumgewunden, während Kopf und Arme über den Querbalken vorn herunterhangen. Zwei Knechte schlagen mit Prügel und Axt auf seine Beine los. Die seinem Mund in Gestalt eines kleinen menschlichen Wesens entfliehende Seele wird von einem herbeifliegenden Engel in Empfang genommen. Links und rechts schauen je zwei Männer zu, der Vorderste der Gruppe rechts mit Schild und Axt bewaffnet.

14. Christus am Kreuz. An dem mit verlängertem Kopfbalken dargestellten Kreuze hängt, durch Nägel angeheftet, Christus, das Haupt auf die rechte Schulter geneigt, die Beine in gezierter Weise gekreuzt, die Füsse durch einen einzigen Nagel befestigt. Auch er trägt das weisse Lendentuch. Links steht eine Gruppe von vier Frauen; die vordere mit geneigtem Antlitz (im Uebrigen durch Reparatur verdorben); rechts Johannes mit gesenktem Haupt und gefalteten Händen, weiterhin der Centurio, der die Rechte wie zum lauten Bekenntniss hoch erhebt.

15. Der böse Schächer. Die Scene ist im Gegensinne zu der auf Nr. 13 angeordnet. Statt eines Kriegers rechts stehen deren zwei. Die entfliehende Seele wird von einem Teufel gehascht.

16. Die Grablegung. Im Vordergrunde ruht auf einem Purpurmantel der Leichnam Christi, zur Hälfte in ein langes weisses Tuch gehüllt. Zu Häupten und Füssen erfasst je ein Mann im Spitzhut die Zipfel des Tuches, um den Leichnam in den dahinterstehenden Sarkophag zu legen. Hinter diesem (im dritten Plane) stehen die drei Frauen mit Johannes, paarweise die Köpfe zueinander neigend. Johannes birgt das Antlitz in die Hände; die mittlere der Frauen hat ebenso eine Hand zum Antlitz geführt, die beiden andern haben die Hände gefaltet.

Das Masswerk enthält im Sechspass den Tod der Maria. Das Bett mit der Sterbenden nimmt fast die Breite des Bildes ein. An der Breitseite im Hintergrunde steht Christus mit der Seele der Mutter in Gestalt eines grüngekleideten Kindes, Gruppen von Theilnehmenden zu beiden Seiten. Am Kopfende beugen sich zwei heilige Frauen über Maria. Am Fussende bilden Apostel eine bewegte Gruppe. An der

Vorderseite kniet oder kauert eine schwer erkennbare Gestalt an einem niederen Schemel. In den beiden Vierpässen sind Engel mit Rauchfässern dargestellt.

Ueber die ganze Breite des Fensters ziehen sich am unteren Rand in gothischen Lettern die Worte hin: Diz Bezeichent Die Marter Vnsers Herren IhV XPI Der Vns Hat Erloset Vo[n] De[m] Ewig[en] Tode.

Das IV. Fenster enthält die Vorgänge nach dem Tode Christi bis zur Ausgiessung des heiligen Geistes. Das Ornament ist auf eine einfache Blattbordüre am oberen Rande eines jeden Feldes beschränkt. Der blaue Grund ist wiederum gemustert. Die Reihenfolge der Bilder wie auf dem vorigen Fenster. Das Costüm Christi ist auf zwei Bildern modificirt, sonst durchgehends die weisse Gewandung wie vorher. Die Farben des Nimbus wechseln regellos; er ist bald blau mit rothem Kreuz, bald roth mit gelbem oder grünem, oder grün mit rothem Kreuz.

1. Die Höllenfahrt Christi. Christus, dem zwei Engel folgen, schreitet auf das Höllenthor zu, das vor seiner gebietend erhobenen Hand in Trümmer zerfallen ist, die in einem Gewirr vor seinen Füssen liegen. Verschiedene Gestalten erscheinen rechts in der Tiefe der rundbogigen Oeffnung. Zuvorderst die nackten der Ureltern Adam und Eva (Inschrift) mit gefalteten Händen. Christus trägt hier über dem weissen Untergewand einen rothen Mantel.

2. Die Hölle. Inmitten der Flammen sitzt nach links gewandt eine grosse geschwänzte und gehörnte phantastische Gestalt mit schweren Ketten an den gekreuzten Händen und um die Fussgelenke. Ringsum sind in den Flammen andere kleinere Ungethüme zu sehen.

3. Die Auferstehung Christi. In dem mit Blendarkaden gezierten Sarkophage steht Christus, in der Linken ein rothes, in viele Streifen auslaufendes Banner, dessen Stange von einem Kreuz überragt wird, die Rechte mit gestreckten Mittelfingern erhoben. Zu beiden Seiten stehen, halb vom Sarkophage verdeckt, zwei anbetende Engel. Vier schlafende Wächter kauern im Vordergrund. Bäume begrenzen die Scene. Auch hier ist Christus mit dem rothen Mantel bekleidet.

4. Die Frauen am Grabe. Auf dem Sarkophage sitzt ein Engel, in der Rechten mit gezierter Geberde einen Lilienstengel haltend. Zwei Frauen, deren vordere ein Gefäss trägt, nahen links; Staunen drückt sich in ihren Geberden aus. Mit gleichen Geberden entfernt sich eine Frau rechts.

5. Noli me tangere. Links steht Christus mit der Standarte, mit abwehrender Geberde der Rechten und starker Neigung des Hauptes

gegen die vor ihm knieende Maria Magdalena gewandt, welche mit inbrünstig erhobenem Antlitz die Rechte verlangend zu ihm ausstreckt. Bäume stehen zu beiden Seiten. Hinter Christus ist eine Gartenschaufel zu bemerken (mit Anspielung auf Joh. XX, 15).

6. Christus erscheint a) seiner Mutter[55], b) einem Jünger. a) Christus wie vorher; vor ihm knien drei Frauen, über deren vorderster zu lesen: MVETER. b) Christus wie vorher vor einem durch den Nimbus als Jünger bezeichneten Manne, der anbetend die Hände zu ihm erhebt.

7. Der Gang nach Emmaus. Ein Baum links, ein zinnengekröntes Thor rechts kennzeichnen die Oertlichkeit als in der Nähe einer Stadt gelegen. In der Mitte steht Christus mit einem Stab in der Linken, die Rechte erhoben, ganz von vorn gesehen. Auf jeder Seite ein Jünger; über dem zur Linken, der auf Christus blickend voll Staunen die Hände erhebt, ist die Ueberschrift S. Lucas angebracht; über dem zur Rechten, der in ruhigerer Haltung nur die Rechte erhebt, S. Cleophas.

8. Christus erscheint den Jüngern (Joh. XX, 19). Inmitten von zehn staunenden Jüngern, welche zwei bewegte Gruppen bilden, steht Christus mit dem Banner, die Rechte feierlich erhoben.

9. Der ungläubige Thomas. Inmitten eines rothausgeschlagenen zeltartigen Raumes steht Christus, die Seitenwunde entblössend, welche Thomas mit dem Finger berührt. Rings herum Gruppen von Jüngern. Drei sitzen vorn auf dem Boden; sieben stehen zu beiden Seiten; Alle voll Staunen die Hände erhebend.

10. Christus erscheint den Jüngern auf dem Berge Galiläas (Matth. XXVIII, 16). Christus steht mit dem Banner in feierlicher Haltung, die Rechte erhoben, auf einem Steinhügel. Zu beiden Seiten Gruppen von Jüngern. Ueber der Linken erhebt sich ein Baum.

11. Christus erscheint am See Tiberias (Joh. XXI)[56]. Links am Ufer steht Christus mit dem Banner; die Rechte deutet auf die Wogen des See's zu seinen Füssen. In seiner Nähe ist das Gericht Fische über dem Kohlenfeuer zu bemerken. Von rechts naht ein Boot mit sieben Jüngern. Der Vorderste (Petrus) hat, im Begriff das Boot zu verlassen, schon seinen Fuss herausgesetzt. Er wie die Uebrigen haben die Hände erhoben.

---

[55]) Guerber p. 70 fälschlich: »les anges apparaissent aux saintes femmes (S. Luc. XXIV)«; vielmehr Matth. XXVIII. 9. vgl. Guide de la Peinture ed. Didron p. 201.

[56]) Guerber ib. fälschlich Luc. V.

12. Christus beim Mahle der Jünger (Luc. XXIV). Quer durch ein, wie auf Nr. 9 ausgestattetes, Gemach zieht sich eine reich besetzte Tafel. Hinter derselben steht Christus mit dem Banner und mit erhobener Rechten; zu beiden Seiten zwölf Jünger mit gefalteten Händen.

Die folgenden drei Scenen (13—15) bildeten offenbar früher ein einheitliches Ganze; und zwar so, dass Nr. 13 ursprünglich von 14 und 15 eingeschlossen war.

13. Die Himmelfahrt Christi. Auf einer feurigen, von zwei Engeln getragenen, Wolke sind gerade noch die Füsse mit dem Saum des Gewandes Christi zu sehen. Die Mitte des Bildes wird unterhalb von einem in halber Höhe von kleinen Bäumen besetzten Hügel eingenommen, zu dessen Seiten drei Jünger mit gefalteten Händen und aufwärts gerichtetem Antlitz, vor der Gruppe rechts auch eine Frau (Maria) knien.

14. Eine Gruppe von zehn theils stehenden, theils knienden Männern mit gefalteten Händen nach links aufwärts blickend. Von beiden Seiten wölben sich Bäume über ihnen.

15. Zwei Reihen von zwölf knienden Männern mit gefalteten Händen rechts aufwärts blickend. Auch hier wölben sich Bäume von beiden Seiten über ihnen.

Kein Zweifel, dass auf Nr. 14 Gruppen von Jüngern dargestellt sind, welche dem zum Himmel auffahrenden Christus nachblicken. Was aber soll Nr. 15 an dieser Stelle? Guerber[57]) erklärt es als »attente du Saint-Esprit (Actes des apôtres I)«; nun ist mir unerfindlich, welche Stelle er damit gemeint haben könnte; weder in der Apostelgeschichte noch in den Evangelien bietet sich der Anlass zu solcher Darstellung. Betrachten wir aber das Bild nur als Gegenstück zu Nr. 14 und setzen es, der Richtung der Köpfe zufolge, auf die linke Seite des Himmelfahrtsbildes, so fällt sofort in die Augen, dass dies sein ursprünglicher Platz ist, dass aber der Künstler sich nicht auf die Elfzahl der Apostel beschränkte — diese ward schon auf Nr. 13 und 14 überschritten — sondern überhaupt eine möglichst grosse Schaar von Jüngern im Auge hatte, welche Zeugen von der Herrlichkeit des Meisters sein sollten.

16. Die Ausgiessung des hl. Geistes. Maria sitzt mit gefalteten Händen in der Mitte; in grossem Abstand zu beiden Seiten einige der Apostel. Zunächst rechts ist Johannes, am jugendlichen Aussehen zu erkennen. Ueber der Gruppe schwebt die Taube des hl. Geistes mit grünem Nimbus, von welcher sich eine rothe Glorie über die unten Versammelten ergiesst.

---

[57]) A. a. O. S. 70.

Das Masswerk enthält in der Mitte eine Krönung Mariä, wobei Christus mit der Weltkugel in der Linken dargestellt ist. Zwei Engel schauen über die Lehne des Thrones herüber, während die Taube des hl. Geistes über der Scene schwebt. Die sechs Halbkreise ringsum enthalten in radialer Anordnung schwebende Engel, welche Tücher schwingen; die beiden Vierpässe je einen Engel mit Rauchfass.

Unter dem Fenster zieht sich in gothischen Lettern die Inschrift hin:

Got Brach der Helle Tur
Vnd Nam die Sinen Herfur
V[nd] Erstunt Am Driten Tag
Das Vas Tiefel Gro[ss] Klag.

Die Ausführung dieses Bildes ist viel schwächer als die der vorhergehenden. Die Figuren sind im Allgemeinen grösser, ohne im Ausdruck gewonnen zu haben, und zeigen grössere Mängel in Haltung und Proportion. Auch scheint die Malerei weniger sorgfältig gewesen zu sein, da sie mehr gelitten hat.

Das V. Fenster mit dem Jüngsten Gerichte weicht in der Disposition wesentlich von dem vorigen ab, da es in architektonischer Beziehung zwar viertheilig angelegt ist, aber wegen des Anbaues des Thurmes nur drei durchbrochene Abtheilungen für die Glasmalerei darbot. Um dem Mangel zu begegnen, ward die Ausfüllung des Masswerkes zu den unteren Partien in Beziehung gesetzt. Daselbst thront in der Mitte Christus mit erhobenen Armen; ein Schwert geht durch seinen Mund. Die Bogenfelder dieses Sechspasses zeigen radial geordnete Engelfiguren, der Vierpass links einen Engel mit einer Kerze. Der Raum zwischen den Pfeilern enthält zunächst in den beiden ersten Abtheilungen die den Richterspruch erwartenden Schaaren, oben die der Lebendigen in mehreren einförmig angeordneten Reihen von Halbfiguren, welche, die Hände gefaltet, sämmtlich die Köpfe aufwärts wenden, unten die der Abgeschiedenen, durch den Mangel der Bekleidung als solche charakterisirt. In der dritten Abtheilung ist die Hölle untergebracht: ein Flammenmeer, hauptsächlich von zwei übereinander gestellten grossen phantastischen Teufelsfiguren eingenommen, um welche ringsum einzelne Gestalten von Verdammten zum Vorschein kommen. Im obersten Feld ist eine Versammlung von Bischöfen und Frauen dargestellt, welche von umherfliegenden Engeln bedrängt werden. Ueber ihnen stürzen noch weitere Mitren tragende Gestalten herab.

Diese sämmtlichen Bilder sind von äusserster Rohheit. Zudem ist fast jede Modellirung geschwunden, so dass sie heute kaum mehr als eine formlose Anhäufung von bunten Flecken darbieten.

Wir schreiten auf derselben Seite weiter zum Fenster der Thurm-

vorhalle. Dasselbe ist in vierundzwanzig kleine Felder (je vier in der Breite, sechs in der Höhe) getheilt, deren beide untersten Eckfelder (eins und vier) gegenwärtig leer stehen, während die übrigen eine Erwartung des Gerichts, Auferstehung der Todten, die sechs Werke der Barmherzigkeit (vielmehr die symbolische Andeutung ihrer Unterlassung), die zwölf Apostel, die Madonna mit Heiligen, den thronenden Christus, endlich Engel enthalten. Folgendes Schema veranschaulicht die Disposition:

21	22	23	24
17	18	19	20
13	14	15	16
9	10	11	12
5	6	7	8
1	2	3	4

Der blaue Grund sämmtlicher Bilder ist durch schmale rothe Streifen in Rautenfelder getheilt, an den Schnittpunkten sind gelbe Stücke eingesetzt. Doch wird der Gesammtton des Grundes wesentlich durch die Darstellung eines rothen spitzbogigen Kreuzgewölbes mit gelben Rippen bestimmt, welche den oberen Theil der Bilder (mit Ausnahme der vier der obersten Reihe) einnimmt; dann nicht minder durch die graue Steinfarbe der architektonischen Einfassung, welche sich zu beiden Seiten und unterhalb der Bilder befindet. Unter dem Baldachin auf jeder Seite steht eine ebenfalls steingrau gekleidete Engelsfigur. Der untere Horizontalrand ist schachbrettartig gegliedert. Dazu kommen bei sechs Feldern die unverhältnissmässig viel Raum einnehmenden gelben Inschriften, um eine recht unerfreuliche Farbenwirkung hervorzubringen.

2. Die Erwartung des Gerichts. Das Bild zeigt eine Versammlung von Männern und Frauen, darunter ein gekröntes Haupt, einen Papst mit farbiger, einen Bischof mit weisser Mitra, theils kniend, theils stehend mit gefalteten Händen und nach rechts aufwärts gerichteten Gesichtern.

3. Die Auferstehung der Todten[58]). Die nackten Gestalten von Männern und Frauen erheben sich mit aufwärts nach rechts gewandten Gesichtern aus Steinsärgen. Die zu beiden Seiten stehenden Engel stossen in die Posaune; der eine in die Höhe, der andere in die Tiefe.

5. Christus als Wanderer in kurzem Rocke, ein Bündel in der Linken, in der Rechten einen Stab. Zu beiden Seiten zieht sich die Inschrift hin: Do Ich Ele(n)de Was [Ir] Herbe[rg]et Mich Nüt.

[58]) Scheint neu zu sein.

6. Christus in kurzem Rock mit nackten Armen und Beinen. Dazu die Inschrift: Do Ich Nacket Was Ir Kleite(n)t Mich Nüt.

7. Christus als Kranker, in einen Mantel gehüllt und auf ein Lager hingestreckt. Von der Inschrift ist noch Folgendes zu lesen: Do Ich S[iech?] Was Ir . . . . e(n)t [pflegtent?] Mich Nüt.

8. Christus als Gefangener. In einem käfigartigen Gefängnisse ist ein Mann zu erkennen. Die Inschrift ist gänzlich verschwunden.

9. Zwei einander gegenüber sitzende Apostel; der eine mit erhobener Hand, der andere mit einem Buche ausgestattet.

10. Christus wie auf Nr. 6, mit der Inschrift: Do Ich Hu(n)gerik Was Ir Spistet Mich Nüt.

11. Christus wie vorher, mit der zur Hälfte zerstörten Inschrift: Do Ich Durste Ir . . . . . .

12—16 Enthalten je zwei Apostel wie Nr. 9. Einige derselben scheinen mit Attributen ausgerüstet gewesen zu sein; deutlich ist auf Nr. 15 ein Schwert in der Hand des Einen (Paulus) links, in der des Andern (Petrus) ein Schlüssel; und auf einem Spruchband auf Nr. 16 der Name Thomas.

17. Eine knieende gekrönte Beterin, welche um der radähnlichen Figur willen, die sich links über ihr erkennen lässt, für die hl. Katharina gehalten werden muss, die das Martyrium erwartet.

18. Eine knieende Madonna, die sich mit anbetend gefalteten Händen gegen Christus wendet, der auf 19 mit feierlich ausgebreiteten Armen, nur von einem Mantel umhüllt, dasitzt, während auf 20, ebenfalls Christo zugewandt, Johannes der Täufer kniet.

In den vier oberen spitzbogigen Feldern sind Gruppen von je drei fliegenden Engeln angebracht; und zwar je der oberste senkrecht herabfliegend mit dem Kopfe nach unten, die beiden andern horizontal der Mitte zugewandt.

Auch die Bilder dieses Fensters sind künstlerisch nicht bedeutend; ihre Ausführung ist mangelhaft und sie werden sowohl durch die Kleinheit der Figuren, als durch das unharmonische Colorit, von dem schon die Rede war, in ihrer Wirkung beeinträchtigt.

Das gegenüberliegende Fenster in der Vorhalle des nördlichen Thurmes enthält in drei Reihen die Scenen von der Erschaffung des Menschen bis zur Sintfluth; unterhalb jeder Reihe je vier von weissem Rankenwerk umgebene kleine Medaillons mit dem Brustbilde Christi, der mit der Weltkugel in der Linken und lehrend erhobener Rechten bald von vorn, bald in dreiviertel Profil dargestellt ist. Um diese Medaillons herum befinden sich ohne irgend welchen erkennbaren inneren Zusammenhang einzelne gothische Buchstaben zerstreut.

Der Grund des Bildes ist blau, der des Rankenwerks roth; Ersterer trägt ein schon auf den Bildern des südlichen Seitenschiffs vorkommendes blumiges Muster. Die Scenen beginnen in jeder Reihe links; die oberste Reihe macht den Anfang.

1. Die Erschaffung Adams. Links steht der Schöpfer, hier wie in der Folge mit dem bärtigen Christustypus und dem Nimbus mit Kreuz, dessen Farben wechseln, in langem Gewand und Mantel, die Hand erhoben. Vor ihm der nackte Adam mit gefalteten Händen.

2. Die Erschaffung der Eva. Links vor dem Herrn steht die nackte Eva mit gefalteten Händen, die Füsse durch den im Vordergrund liegenden Adam verdeckt, der den halb aufgerichteten, auf den rechten Arm gestützten Oberkörper nach links gewandt hat. Der Unterschied des Geschlechtes ist auf diesem und den folgenden Bildern durch die bräunlichere Hautfarbe Adams angedeutet.

3. Das Verbot. Adam, hinter ihm Eva, stehen mit gefalteten Händen nackt vor dem Herrn, der eindringlich beide Hände erhoben hat.

4. Der Sündenfall. In der Mitte der Scene steht der Baum der Erkenntniss, mit rothen Früchten bedeckt, um dessen Stamm sich die Schlange mit menschlichem Haupte windet, einen Apfel im Munde. Links Eva, einen Apfel in der Linken haltend, mit der Rechten den Schoss bedeckend. Rechts Adam, der den Apfel, wie um ihn zu verbergen, mit der Rechten an die Brust drückt, während auch er die andere Hand vor den Schoss hält.

5. Die Verfluchung. Die Scenerie wie vorher. Links steht der Herr, die Hände vorwurfsvoll gegen Adam und Eva ausstreckend, welche rechts vom Baum mit ineinandergeschlungenen Armen dastehen, den Schoss mit Blättern bedeckend.

6. Die Vertreibung. Mit drohend erhobenem Finger treibt der Herr das Paar zum Paradiesthore hinaus. Adam ist bereits in dasselbe eingetreten, wogegen Eva, die sich an ihn hält, zögert und sich nach dem Herrn zurückwendet. Beide bedecken den Schoss mit Blättern.

7. Adam bestellt die Erde. Blumen, Blätter und Strauchwerk deuten das freie Feld an. Im Vordergrunde schwingt Adam, mit einem bis zu den Knieen reichenden Rocke bekleidet, die Hacke, während Eva links weiter zurück in langem weissem Gewand, ein Kind auf dem Schoss, am Rocken spinnend dasitzt.

8. Abel ermahnt Kain. Links steht Abel, beide Hände flehend gegen den Bruder erhoben, der auf einen langen Hirtenstab gestützt mit abgewendetem Haupte vor ihm steht. Beide tragen kurze

Röcke, Strumpfhosen und Stiefel; Abel ein Schaffell über den Schultern. Die Oertlichkeit ist durch grünen, von bunten Streifen durchzogenen Boden und Schafe im Hintergrunde gekennzeichnet.

9. Der Brudermord. An einen niederen Hügel gelehnt, dessen Gipfel einen Baum trägt, schlummert Abel; vor ihm steht Kain mit hoch geschwungener Hacke.

10. Noah erhält die göttliche Botschaft. Links über einem mit Blumen bedeckten Hügel erscheint in weissen Wolken, bis zur Brust sichtbar, der Herr; er erhebt sprechend die Rechte gegen Noah, der, mit langem Bart und wallendem Gewand, die Hände staunend erhoben, am Fusse des Hügels steht.

11. Der Bau der Arche. Zwei Männer sind beschäftigt, einen auf Blöcken liegenden Holzklotz mit Aexten zu bearbeiten.

12. Die Sintfluth. Das Ereigniss wird nur symbolisch durch einen Kahn angedeutet, der, mit einem gothischen Geländer verziert, unter Baldachinen vier bärtige Männer mit lebhaft erhobenen Händen trägt.

Stil und Ausführung des Fensters stehen etwa auf gleicher Stufe mit dem Fenster der Auferstehung im südlichen Seitenschiff. Die ornamentalen Zuthaten sind spätgothischen Charakters.

Von ganz spätgothischem Gepräge ist dann auch das VI. Fenster der Südwand des Mittelschiffes mit dem Gerichte Salomons in überlebensgrossen Figuren. Die Disposition derart, dass jede Figur durch einen einschneidenden Pfosten des Masswerks isolirt erscheint. Ueber einer jeden erhebt sich, die ganze obere Hälfte des Fensters einnehmend, ein Baldachin in dürftigen Formen, abwechselnd gelb auf grünem oder weiss auf rothem gemustertem Grunde, während in der unteren Hälfte rother und blauer gemusterter Grund abwechselt. Die abstossende Wirkung dieser grossen grellbunten Farbenflächen wird durch die künstlerische Gestaltung der unteren Hälfte nicht gemildert. Besteht schon ein gewisses Missverhältniss zwischen dem genrehaften Motiv und der Grösse der Figuren, so nicht minder zwischen Letzterer und den schwächlichen, manierirten Formen. Wir haben zwar ein stark erneuertes Bild vor uns, das jedoch unzweifelhaft in diesen Beziehungen den alten Charakter treu bewahrt hat.

Die Anordnung ist folgende: Links sitzt auf erhöhtem Throne Salomon, eine jugendliche Gestalt mit einer grünen Blätterkrone und einem Lilienscepter. Auf den Stufen des Thrones kniet die rechte Mutter mit flehend erhobenen Händen. Es folgt der Gerichtsdiener, der, das Kind auf dem Arme tragend und sich auf das Schwert stützend,

fragend zum König hinüberblickt. Zuäusserst rechts steht die falsche Mutter, welche abwehrend die Hand erhebt.

Fügen wir noch die erklärenden Ueberschriften über jeder Figur hinzu, so ergibt sich die denkbar nüchternste Darstellung des Vorganges, der doch auf jenem alten Fenster des Nordkreuzes so stilvoll, anschaulich und in dramatischer Steigerung zum Ausdruck gekommen war.

Die Ueberschriften lauten:

1. Ueber dem Könige: »Der Kúnig . Ach . Ez . Ist . Din . Se . Din . Kindelin .«

2. Ueber der rechten Mutter: »Die . Ander . Ach . E . Ez . Si . Dot . E . Wil . Ich . Han . Not .«

3. Ueber dem Diener: »Sol . Ich . Daz . Kindt . Slahen . Inzwey .«

4. Ueber der falschen Mutter: »Sprach . Eine . Daz . Mir . Sam . Eins . Sey .«

Von diesen, die ehemals Guerber viel unnützes Kopfzerbrechen verursacht haben, erfordert die letzte eine kritische Bemerkung. Die jetzige Fassung kann nicht richtig sein. Abgesehen von der verschrobenen Wortstellung und der ganz ungewöhnlichen Redensart sam eins sey, fällt auch die Form des Conjunctivs sey gegenüber der Form si auf Nr. 2 auf. Guerber[59]) las aber einst anders; nämlich: »Sprach eine daz mir sam e - i - n - ey«, womit er nichts anzufangen wusste. Er vermuthete ohne Grund Lücken. Wollte man ergänzen, so braucht höchstens zwischen daz und mir ein ist hinzugedacht werden. Der Sinn ist klar: »[Die] Eine sprach: das [nämlich die Zertheilung des Kindes] ist mir [soviel werth] als ein Ei«, eine vor Alters beliebte Redensart, wofür Grimm in seiner Grammatik (III, 729) eine genügende Anzahl Belege gibt.

Derselben Zeit mochte die Anbetung der hl. drei Könige angehören, welche jetzt im siebenten (Halb-) Fenster derselben Wand untergebracht ist, mit welcher aber, wie der Augenschein lehrt und Zeugnisse bestätigen[60]), die Restauratoren allzu souverän verfahren sind, so dass schon Grandidier sie für ein Werk Danneggers vom Jahre 1756 halten konnte. Die Madonna sieht ganz modern aus; die drei Könige haben mehr den Typus spätgothischer Bilder bewahrt. Ich beschränke mich unter solchen Umständen auf die Angabe, dass die Scene nach dem Beispiel der vorigen, d. h. aus lauter isolirten Figuren zusammengestellt ist.

Auch das gegenüberliegende Halbfenster der Nordwand neben der

---

[59]) A. a. O. S. 56.

[60]) Guerber a. a. O. S. 83.

Orgel hat eine gründliche Restauration erfahren, doch erfordert es theils um des Gegenstandes willen — der Sieg der Tugenden über die Laster ist dargestellt — theils wegen des treuen Festhaltens an der spätgothischen Vorlage ein näheres Eingehen.

Die Tugend zeigt sich jedesmal unter der Gestalt einer auf einem weissen, architektonisch verzierten Thron sitzenden bekränzten Frau, die in übertriebenen gezierten Bewegungen eine das entsprechende Laster repräsentirende Frau mittels einer langgestielten Gabel auf den Boden niederdrückt. Diese Personificationen des Lasters versuchen in allen möglichen Stellungen sich mit einem Arm aufrecht zu erhalten, während sie in der andern Hand ein Spruchband mit ihrem Namen flattern lassen. Auch den Tugenden ist je ein solches Spruchband beigegeben, das von einigen in der freien Hand gehalten wird.

Die Gewandung besteht meist aus einem einzigen, langen, über der Hüfte von einem Gürtel zusammengehaltenen Kleide; in einigen Fällen zudem aus einem Mantel, oder einer zweiten ärmellosen Tunica.

Die beiden Lancetten des Fensters sind in je sieben Felder getheilt, in deren oberstem links das Brustbild eines Greises dargestellt ist, dessen Haupt (wie bei einigen Propheten des Marienlebens) ein niederes Käppchen bedeckt, und der mit der einen Hand abwärts deutet, während er in der andern ein Spruchband mit der Aufschrift Aristotiles dicit hält. Das oberste Feld rechts zeigt das Pendant, auf dessen Spruchband nur Esechiel zu lesen ist.

In absteigender Folge enthält dann die linke Lancette:

Humilitas — Superbia.
Fides — Ydolatria.
Temperancia — Gula.
Simplicitas — Fraus.
Justicia — Iniquitas.
Sapiencia — Stulticia.

Die rechte Lancette:

Spes — Desperancia.
Fortitudo — Insidiae.
Castitas — Luxuria.
Concordia — Discordia.
Largitas (ausser der Gabel mit einer Ruthe bewaffnet — Avaricia.
Caritas — Invidia.

Jedes Bild ist von drei Spitzgiebeln bekrönt.

Die Hauptergebnisse eines Rückblicks über die Fenster dieser Periode sind etwa folgende. Auch hier begegneten uns Reihen von grösseren Einzelfiguren sowohl aus der Heiligenlegende wie aus der profanen Geschichte (Letztere in der Fortsetzung der Galerie der deutschen Könige). Wenn hier eine grosse Anzahl, sogar mehrere Folgen legendarischer Scenen (Genesis, Marienleben, Leben Christi u. s. w.) gegenüber einer einzigen romanischen (dem kleinen Gerichte Salomons) auffielen, so bliebe noch festzustellen, ob nicht und wieviel ältere verwandte Bilder zu Grunde gegangen sind. Eine erhebliche Verschiedenheit zeigten allerdings diese späteren Bilder. Während, wie erinnerlich, bei dem kleinen Gerichte Salomons der Hergang in seine verschiedenen Phasen zerlegt, recht eigentlich erzählt wird, sucht ihn die spätere Kunst in einem einzigen besonders charakteristischen Moment, obgleich in conventioneller Weise, zu erschöpfen. Der Zeit des Verfalls gehört die Composition des grossen Gerichtes an, deren Einzelfiguren durch die Fensterpforten getrennt sind. Kein Analogon zu den grossen, mystisch typologischen Cyklen der beiden Rosetten des südlichen Querhauses fand sich unter den gothischen Bildern. Die popularisirende Kunst brachte dafür jene verständlicheren symbolischen Darstellungen, wie den Sieg der Tugenden oder die Werke der Barmherzigkeit. Nach anderer Seite wahrte diese Periode wiederum die Continuität. Wir hoben das Auftreten architektonischen Rahmenwerks neben vereinzelten Beispielen des Teppichs bei den romanischen Bildern hervor. Die Gothik nahm das Motiv auf, gestaltete jedoch auch in ihren einfacheren Bildungen die Nische zum säulengetragenen Baldachin um, indem sie dem krönenden Spitzbogen zunächst drei Spitzthürmchen aufsetzte. Die architektonisch streng gebildeten Säulen fielen später weg, das Grundschema des spitzbogigen, von Fialen überragten Aufsatzes blieb jedoch und erfuhr mannigfache, zum Theil spielerische Erweiterungen. Bald stellten sich die Fialen als selbständige Thürme dar, aus deren Kern sich im Emporsteigen kleinere Fialen loslösten, während ein ausgebildetes Strebesystem die Gruppen verband; bald nahm der ganze Aufbau einen burgartigen Charakter an, oder er diente zur Aufnahme genreartiger Scenen (ich erinnere an die Darstellung einer Belagerung im fünften Fenster der Nordwand des Langhauses), endlich fehlte es nicht an Beispielen der Ausartung, wo die Scheinarchitektur den grösseren Theil der Bildfläche einnahm und die eigentliche bildliche Darstellung zurücktreten liess. Mit dem Einbrechen des Realismus werden diese Architekturglieder durch Rankenwerk ersetzt, das in grossen Zügen deren geometrische Formen annimmt. In Betreff des Colorits war schon in der späteren romanischen Kunst, mit dem Auftreten des rothen Bildgrundes

neben dem blauen, ein Umschwung zu bemerken. Die Farbenzusammenstellung ward greller und bunter. Im Gothischen steigert sich die Unruhe des Colorits durch die der Zeichnung. Die ehemals so ruhig strahlenden grossen Flächen werden zu häufig unterbrochen; der knitterige Faltenwurf der Gewandung und die dem entsprechenden Contouren bilden ein störendes Element. Helle, kalte Töne walten mehr und mehr vor, was durch die Ausdehnung des anfänglich bunt, später in der Regel weiss oder doch weisslich gehaltenen architektonischen Beiwerks und durch das Ueberwiegen von Weiss oder Gelb in den die ganzen Glasflächen umspannenden Bordüren zu nüchterner Wirkung gesteigert wird. Zur Massenhaftigkeit der Production — durch die Grösse der zu füllenden Flächen bedingt — steht die Sorgfalt der Ausführung in umgekehrtem Verhältniss. Dies tritt nicht nur in der Malerei selbst zu Tage, es zeigt sich auch in deren Fehlen und den Ersatzmitteln. Charakteristisch ist die Vergröberung des Ornaments in der Gewandung, wie z. B. die Einführung einer Reihe von grossen bunten Medaillons oder Rosetten auf Gewandsäumen, anstatt des zierlichen Wellenornaments der romanischen Bilder. Bemerkenswerth war noch die teppichartige Behandlung des blauen Grundes legendarischer Scenen.

Hiermit mögen diese Aufzählungen schliessen. Eine in allen Punkten zutreffende und erschöpfende Behandlung der Glasgemälde wird erst auf Grund authentischer Nachbildungen möglich sein. Doch schien es zu diesem Zwecke nöthig, die Aufmerksamkeit in nachhaltigerer Weise auf dieselben zu lenken. Vielleicht gelingt es diesen Zeilen, zur Beschleunigung der Publication der bereits vorhandenen Durchzeichnungen[61]) beizutragen.

[61]) Sie gehören zum Nachlasse des jüngst verstorbenen Dombaumeisters Klotz in Strassburg.

Einige unbekannte Familiennamen berühmter Künstler.

Die allzugrosse Bescheidenheit einiger Künstler vergangener Jahrhunderte und die Nachlässigkeit jener Schriftsteller, die sich zuerst mit ihnen beschäftigten, wurden nicht selten Ursache, dass es heutzutage auch unermüdlicher archivalischer Forschung oft misslingt, die Familie oder das Vaterland hochgeschätzter Baumeister, Maler, Bildhauer, Goldschmiede etc. sicher zu stellen.

Wenn sich heute ein Feldmesser als Ingenieur ausgibt oder ein Anstreicher als Maler, ein Steinmetz als Bildhauer, so findet man in andern Zeiten den Architekt fast immer unter dem bescheidnen Titel eines Maurermeisters (maestro muratore) und den Bildhauer als Steinmetz (lapicida) verzeichnet.

Der Familienname wird beinahe stets verschwiegen, häufig auch das Vaterland; und doch verbergen sich unter solcher Anspruchslosigkeit gar oft Künstler, deren hohe Bedeutung ihre Monumente darthun.

Unermüdliche Durchforschung von Notariatsprotocollen und gerichtlichen Acten, in welchen allen eine genaue Angabe der Abstammung, des Geburts- und Wohnortes unumgänglich nöthig war, haben mich schon mehr als einmal in Stand gesetzt, nicht wenige Künstler einer unverdienten Vergessenheit zu entreissen und für andere Familie und Vaterland zu bestimmen; der Kunstgeschichte wird damit sicher ein erheblicher Dienst erwiesen — aber auch der Gerechtigkeit geschieht Genüge, indem Gemeinden und Familien der Ruhm zu Theil wird, den sie ihrer ausgezeichneten Vorfahren oder Mitbürger wegen beanspruchen können.

Hier nun seien einige weitere Entdeckungen verzeichnet, welche sicherlich bei allen denen, die sich mit der Kunstgeschichte befassen, günstige Aufnahme finden werden.

Da wo Vasari das Leben des Malers Jacopo, genannt Indaco, beschreibt, erwähnt er auch dessen Bruder Francesco, der ebenfalls den Beinamen Indaco führte. Er schätzt die Beiden als tüchtige Künstler und bedauert nur, dass sie nicht so viel geleistet haben, als in ihrer Kraft und ihrem Können lag. Er charakterisirt sie als witzige, vergnügliche Leute, die sich gern einen guten Tag machten und voll beissenden Urtheils über ihre Kunstgenossen waren.

An andrer Stelle theilt Vasari uns mit, dass Jacopo von Buonarroti nach Rom gerufen wurde, um von ihm in der Frescotechnik eingeweiht zu werden. Obgleich es sich demnach um Künstler von hervorragender Bedeutung handelt, unterliess es Vasari nichtsdestoweniger, deren Familiennamen anzugeben und bis heute mussten wir uns mit der Benennung Indaco begnügen, die sie vielleicht in Folge ihrer Vorliebe für die gleichnamige Farbe erhalten hatten. Kennt doch die Kunstgeschichte hervorragende Maler, denen von ihren Genossen Beinamen wie »Vermiglio«, »Farfallo«, »Orizzonte«, »Stendardo« gegeben wurden, um deren Bevorzugung oder Missbrauch einer Farbe oder eines Vorwurfs oder ihre besondere Vortrefflichkeit im Einen oder Andern zu bezeichnen.

Milanesi bemerkt in seiner neuen Vasariausgabe, dass es ihm glückte, durch lange Nachforschungen herauszubringen, dass die beiden Maler Söhne eines Bäckers, genannt Lazero di Pietro, gewesen seien. Schon einige Jahre vorher hatte ich eine Erklärung des Francesco Indaco publicirt, welche in folgender Weise beginnt:

»† addi tre di Giugno 1531.

Fassi fede per me Franceso di Lazero fiorentino ditto l'indacho di pintore chome del mese che Roma fu saccheggiata io lassai in chasa doue io abitaua appresso la chiesa delli Orefici in Roma un tondo nel quale era una madonna chol figliuolo in braccia che dormiua e una testa di uno Josef e un San Giovannino, el quale era di Domenicho altrimenti detto Menichella, dipintore di Terranoua quale mel' aueua datto affinire quale lassai in chasa con tutta le mie robe fugendomi quando segui detto sacho [1]. . . . . .«

Dieser Lazero ist nichts anderes als der Taufname des Vaters und der von Milanesi beigefügte Pietro derjenige des Grossvaters. Vor kurzem nun gelang es mir, ein Document vom 17. Februar 1562 aufzufinden, das uns endlich mit dem Geschlechtsnamen bekannt macht.

„Magister Franciscus Torni alias vulgariter nuncupatus l'Indaco pictor florentinus“ etc.

»Torni« also ist der eigentliche Name der beiden Indaco.

Francesco befand sich damals erkrankt im Spital von S. Giacomo degli Incurabili zu Rom; in dem erwähnten Notariatsacte cedirt er dem Spital ein Guthaben an Girolamo Ponte, Lehrer der Philosophie, dem er seine ausserhalb der Porta flaminia gelegene Vigna verkauft hatte [2]. Vasari bleibt uns auch jede Angabe über Geburts- und Todesjahr dieses Francesco schuldig.

Mit andern Documenten, auf die sich auch Milanesi stützt, konnte ich die Existenz Francesco's bis 1558 nachweisen; das neue Document gibt uns wahrscheinlich sein letztes Lebensjahr an. Berücksichtigt man das Geburtsdatum seines Bruders, so müsste Francesco nun ein Achtziger sein und zudem befand er sich unter den »Unheilbaren«. Gegen Ende 1557 wohnte er im Rione Campo Marzio und war Mitglied der Congregation des genannten Hospitals [3].

[1] Giornale di Erudizione artistica Perugia 1875.
[2] Notaro Uberto de Paoli 1555—64 f. 1.
[3] Ibid. f. 12.

Aus einem andern Notariatsact (vom 29. Juli 1553) geht hervor, dass er auch die Altartafel der Kirche S. Giacomo degli Incurabili malte und dafür 100 Scudi erhielt, eine Arbeit, die bisher unbekannt war [4]).

Wir kommen nun zu einem andern Maler. Domenico il Zaga findet sich um die Mitte des 16. Jahrhunderts unter den Mitgliedern der Künstlergenossenschaft der »Virtuosi al Pantheon«, 1561 war er Zahlmeister jener von S. Luca in Rom, wie ich an anderem Orte nachwies [5]). Leicht konnte man in den Irrthum verfallen, ihn für einen Spanier zu halten, nun ersehe ich aber aus einem Notariatsinstrument, dass er aus Figline in Toscana stammt, dass sein Familienname Rietti und der Beiname, den er führte, Zaga war. Es handelte sich um die Abschätzung der Bottega des lucchesischen Malers Ligurta, die von Zaga zugleich mit den Malern Guido da Siena und Pietro Pisi, einem Spanier, vorgenommen wurde. Der Erstgenannte unterschrieb sich am 5. Februar 1564:

> Chosì io Domenico Rietto iscritto ho fatto la dita istima chol sopradito Mr. Guido pittore etc. [6]).

Wenden wir uns nun zur Sculptur. Vasari und Benvenuto Cellini erwähnen einen Goldschmied Manno. Der Erstere nennt ihn seinen besten Freund und dann, über Francesco de' Salviati handelnd, schreibt er: »Fu suo grandissimo amico Manno fiorentino orefice in Roma uomo raro nel suo esercizio et ottimo per costumi e bontà . . . . uomo da bene e artefice eccellente.«

Man hätte meinen sollen, Vasari werde nicht ermangeln, uns den Familiennamen eines Künstlers, dem er so hohes Lob spendet und der überdiess sein Freund ist, mitzutheilen; dennoch beschränkt er sich darauf, uns nur mit der Abbreviatur seines Vornamens (Manno von Alemanno) bekannt zu machen.

Auch Cellini, der ihn als einen seiner trefflichsten Schüler rühmt, begnügt sich mit dem Taufnamen. Der Archivar von Parma, Herr Ronchini, machte den Bildhauer, der ihn seiner künstlerischen Tüchtigkeit und seiner ungewöhnlichen Ehrbarkeit wegen besonders anzog, zum Gegenstand einer akademischen Abhandlung; aber auch ihm gelang es nicht, den Familiennamen desselben aufzufinden. Seine Untersuchung zeigt aber, welches Ansehen der Künstler genoss, der mit den Farnese in Briefwechsel stund.

Ich nun kann mich einem glücklichen Jäger vergleichen, dem es nach langem und mühseligem Nachspüren gelingt, auf einen Schuss doppelte Beute zu erlegen; das den Indaco betreffende Document nennt nämlich unter den Zeugen *Manno quondam Bastiani Sbarri orifice florentino.*

Und ebenso traf ich ihn in den Listen der erwähnten Congregation der Virtuosi al Pantheon als *„Sbarri Alemanno alias Manno, scultore in metallo."*

Zu den von Ronchini angeführten Werken kann ich noch einige Silberarbeiten hinzufügen, die er für den Herzog von Paliano anfertigte und für welche er im Juli 1561 Bezahlung einforderte.

---

[4]) Ibid. 1551—4 f. 292.

[5]) Artisti subalpini in Roma nei secoli XV. XVI. e XVII. Torino 1878.

[6]) Notaro Francesco Graziano 1564—90.

»Un carafone con il collo limgo per rafrescare del peso di 20 libbre d'argento — Sei maglie da mettere a piedi di falconi — Sedici bottoni da sparviere — Un bossolo da tenere sapone — Un offiziolo — uno scattolino per tenere acqua da occhi — Due serrami doro per una veste — Sei cava merolli — Il piatto con l'arme delli strozzi — Un boccale — Il sugello — Quattro tazze dorate[7]).«

Die Kunstgeschichte kennt mehrere Künstler unter der Ortsbezeichnung Pietra santa, ohne auch nur von einem den Familiennamen mittheilen zu können. Sie verdienten aber ganz besonders bekannt zu werden, seit die Forschungen von Eugen Müntz es wahrscheinlich machten, dass der Baumeister des Palastes von S. Marco in Rom, ein Giacomo da Pietra Santa, Architekt und Bildhauer, gewesen sei[8]). Eben dieser Künstler findet sich auch erwähnt in einer zeitgenössischen Aufzeichnung über den Bau der Kirche von Sant' Agostino in Rom.

»L'anno 1479 essendo protettore della religione il Signor Guglielmo d'Estouille normanno camerlengo di S. Chiesa e vescovo d'ostia volle mostrare la sua liberale beneficenza con fabricare di nuovo la chiesa su un uaso piu amplo con la direttione e disegno di due periti architetti molti a piú tempi e e furono Giacomo di Pietra santa e Sebastiano di Firenze e diede principio alla fabrica della chiesa li 14 9bre 1479 . . . [9]).«

Die Aufzeichnung ist von grosser Wichtigkeit, da sie Vasari's Behauptung, Baccio Pontelli wäre Architekt der genannten Kirche gewesen, widerlegt [10]). Giacomo da Pietrasanta hatte zwei Brüder, Lorenzo, gleichfalls Architekt, der bedeutende Bauwerke für Sixtus IV. und Innocenz VII. entwarf, und Leonardo, der im Jahr 1466 bei der Aufstellung der Statue des Marc Aurel verwendet wurde.

Vasari erwähnt im Leben des Nicolo Tribolo einen Meister Stagio, d. i. Anastagio, und einen Raineri da Pietra Santa, beide Bildhauer in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Ein Cecchino von Pietra Santa arbeitete viel in Rom und Titi nennt ihn als Urheber von Marmorstatuen, die hl. Jungfrau, Christus und Joseph vorstellend. Da es eine Thatsache ist, dass die Ausübung einer Kunst sehr oft von Vater auf Sohn sich forterbt, so wäre es glaublich, dass alle diese Künstler gemeinsame Abstammung haben; die Entdeckung des Familiennamens eines der Genannten könnte somit auch auf die andern angewendet werden. In einem Notariatsact vom 14. Juli 1545 traf ich auf einen *D. Johannes baptista quondam Baltasaris de Casolis alias nuncupatus petra sancta de Petra Sancta scultor in urbe* [11]).

---

[7]) Archivio del Governatore di Roma — Liber Testium 1561. f. 127 & 135.

[8]) Eugène Müntz. Les arts à la cour des Papes vol. 2.

[9]) Archivio del convento di S. Agostino.

[10]) Der Inhalt des Documentes war bekannt; Landucci beruft sich darauf. Desgl. Ferri, L'Architectura in Roma nei secoli XV e XVI. Zuletzt E. Müntz, Les Arts de la Cour de Papes II. Die Redaction.

[11]) Notaro Desid. Beltrandi 1547—57 f. 41.

Damit soll nicht mehr gesagt sein, als dass der Name Casoli, so lange kein andrer für einen der obengenannten Künstler aufgefunden wird, nicht ohne Gewicht ist.

Schon in einer meiner früheren Arbeiten [12]) habe ich erklärt, dass der Familienname Scavezzi, unter dem der Bildhauer Prospero Bresciano bekannt ist, auf einem Irrthum beruhen müsse; jetzt vermag ich, auf Grund eines Notariatsinstrumentes (7. Febr. 1581), denselben in folgender Weise festzustellen: *Magister Prosper de Anticis scultor brixianus* [13]).

Für denjenigen, der sich dieses Künstlers nicht erinnern sollte, erwähne ich kurz, dass er als Bildhauer in hohem Ansehen stand, aber aus Gram darüber starb, dass ihm der Moses an der Fontana Felice a Termine zu Rom in den Proportionen misslungen war. So meldet Baglioni, der ebenso wie Titi ihm dem Namen Scavezzi beilegte, indem er ihn wahrscheinlich mit einem Andern verwechselte.

Alle in dieser Arbeit citirten Documente befinden sich im Archivio urbano auf dem Capitol. Die darin mitgetheilten Entdeckungen sind das Resultat der Durchsichtung von mehreren hundert Bänden, wovon jeder einzelne wieder einige Tausend Acte enthält.

Wäre die Zahl derer, die sich mit Selbstverleugnung so mühevollen Nachforschungen unterziehen, keine so geringe, so würden in Kurzem jedem Künstler sein wahrer Name, sein Vaterland und seine Werke wiedergegeben sein.

---

[12]) Giornale di Erudizione artistica. Perugia 1877.
[13]) Notaro Bulgio 1878—87, f. 89.

Rom, am Tag des Nationalfestes 1880. *A. Bertolotti.*

Retrospective Ausstellungen.

Ausstellung kunstgewerblicher Alterthümer zu Düsseldorf.

Mit der Düsseldorfer Gewerbe- und Kunstausstellung von 1880 war auch eine »Ausstellung kunstgewerblicher Alterthümer« verbunden.

Ein malerisch an einem breiten Teich des zoologischen Gartens aufgeführtes eigenes, leider nicht ganz regendichtes Bauwerk mit zahlreichen Giebeln und steilen, buntgemusterten Dächern umschloss die Schätze der Vergangenheit. Die Façade zeigte zu beiden Seiten des Eingangs je zwei stattliche, vollbusige und hochgeschürzte gemalte Damen in gemalten Nischen, von denen jede etwas Anderes über sich auszusagen wusste. Die eine behauptete: »ich baue das Gezimmer« (ebenso glaubhaft hätte gelautet: ich zimmere das Gebäu), die andere: »ich schaff das Geräth«, die dritte: »ich bild das Gefäss«, die vierte endlich: »ich web das Gewand«. Durch die Eingangshalle gelangte man in einen nicht sehr weiten, aber hohen, achteckigen Raum, an dessen unten offene Seiten verschiedene Ausbauten strahlenförmig sich ansetzten. Diese Nebenräume hatten einen eigenen Zweck. Sie sollten nemlich Spiegelbilder von fünf Culturepochen — der romanischen, gothischen, Renaissance-, Barock- und Rococozeit abgeben.

Die Räumlichkeit der romanischen Epoche war eine Nachbildung der östlichen Hälfte der im rheinischen Uebergangsstil erbauten Deutschordenscapelle von Ramersdorf (die jetzt auf den Kirchhof zu Bonn übertragen ist), die vier andern Räumlichkeiten glichen sich so ziemlich in den Höhen- und Weitenverhältnissen. An die sechste und siebente Seite des Oktogons lehnten sich zwei niederere Räume für das Prähistorische und Römische an, während die achte gegen die ebenfalls niedere Eingangshalle sich öffnete. Der grosse Mittelraum des Centralbaus war für das Gros der Ausstellung mit seinen Glasschränken verschiedener Art bestimmt.

Man kann es als keinen unglücklichen Gedanken bezeichnen, die Hauptkunstepochen unserer Vergangenheit in einheitlichen Gesammtbildern vorführen zu wollen. Dass man für die romanische Epoche, aus welcher wir so wenig Weltliches mehr besitzen, eine Kapelle wählte, wird man ebenso gut heissen müssen, als die Wahl eines »Patricierwohnraums« für die Gothik, einer »Herrenstube« für die Renaissance, eines fürstlichen Salons für die Barockzeit, eines Empfangzimmers für die Rococozeit. Aber der Arrangeur denkt und der Aussteller lenkt. Die nöthigen Ausstattungsgegenstände liefen in sehr ungleichen Mengen ein und so kam es, dass die Kapelle und Herrenstube etwas sehr vollgepfropft aussahen, während Gothik und Rococo ein wenig mager sich darstellten. Der Barocksalon machte den glaubwürdigsten und harmonischesten

Eindruck. Das Oktogon war oben festlich mit Teppichen aus verschiedenen Zeiten und Schulen behangen und mit Trophäen ausstaffirt; unten nahmen die einfachen, ehrlichen Ausstellungsglasschränke alles Interesse gefangen. Hier waren die Gegenstände möglichst nach dem Material und der Technik zusammengebracht.

Die Anzahl der verschiedenen schönen Dinge war recht anständig. Die erste Ausgabe des Katalogs wies etwa anderthalbtausend Nummern auf, die zweite Ausgabe (die noch im Lauf des September erscheinen soll) wird es wohl auf das zweite Tausend bringen. Noch mehr zu loben war die Auswahl. Freilich kam Manches von Aussen her — ganz Herrliches hatte H. Spitzer aus Paris geschickt — doch konnte man seine Anerkennung so wenig wie bei den früheren Ausstellungen in Frankfurt, Köln und Münster, von denen sich manche alte Bekannte wieder eingefunden hatten, auch diesmal einem Lande nicht versagen, das durch alle Stürme hindurch so viel Vortreffliches sich erhalten hatte.

Um von den »Geräthen der ältesten germanischen Bevölkerung aus Stein, Knochen, Horn, Erz, Eisen, Silber, Gold« u. s. w., sowie auch von den römischen Ueberresten aller Art zu schweigen, so war von den verschiedenen Zweigen des alten Kunstgewerbes wohl keiner unvertreten.

Indem wir uns im Allgemeinen an die Reihenfolge der Schränke halten, ohne uns übrigens einen gelegentlichen Seitensprung zu versagen, haben wir mit den Büchern zu beginnen.

Die Entwickelungsgeschichte der Schrift- und Miniaturmalerei liess sich hier an recht guten Repräsentanten von der angelsächsischen Schule an bis ins 16. Jahrhundert studiren. Die Dombibliothek von Trier, hauptsächlich aber die Landesbibliothek von Düsseldorf, die Erbin mancher Klöster und Stifter, und auch mehrere Privaten hatten vortreffliche Specimina ausgestellt. Auch ein paar schöne Incunabeln waren zu sehen. Im Ganzen zeigte diese Abtheilung etwa 3 Dutzend Stücke. Beinahe die gleiche Anzahl von Büchern war geschlossen aufgelegt, um ihre Einbände bewundern zu lassen. Wahre Prachtstücke aus den Kirchenschätzen von Trier, Köln, Herford, Limburg, Wetzlar, Düsseldorf, aus dem Besitz des Barons Fürstenberg-Herdringen (des Besitzers der seit der Münster'schen Ausstellung bekannten Werke des Meisters Eisenhut) und anderer Privaten liessen auch hier erkennen, mit welcher Verehrung von unsern Vorfahren die Urkunden ihres Glaubens und die Werkzeuge ihrer Andacht (es waren meist Evangelien- und Ritualbücher vorhanden) behandelt wurden. Elfenbeinschnitzerei, Metalltreiberei, Schmelzarbeit und andere Techniken vereinigten sich, um dem kostbaren Inhalt ein entsprechendes Gewand zu verleihen. Dass diess Gewand nach unsern Begriffen immer geschmackvoll, dass es besonders praktisch gewesen, lässt sich freilich nicht behaupten. Diess beweisen schon die vielen abgeschliffenen und eingedrückten Nasen vieler elfenbeinerner und silbergetriebener lieber Heiligen, welche diesen Theil ihres Antlitzes zu weit über die Fläche der Buchdeckel hervorstreckten. Doch eine archäologische Ausstellung ist nicht allein dazu da, lauter nachahmenswerthe Beispiele aufzustellen, sondern will auch mit Vielem zeigen, wie man es nicht

machen soll. Von neueren Bucheinbänden vom 16. Jahrhundert abwärts war, wenn wir das bekannte reizende Bändchen des Fürsten von Hohenzollern, von welchem galvanoplastische Nachbildungen sich in den Museen von München, Nürnberg, Wien u. s. w. befinden, ausnehmen, sonst fast nichts mehr zu sehen.

Gleich an die Bücher schlossen sich einige textile Arbeiten an, andere waren durch das ganze Gebäude theilweise dekorativ zerstreut. Dieser Kunstindustriezweig war durch etwa 100 Stück vertreten. Die ältesten und auch schönsten Sachen hatten kirchliche Bestimmung. Es waren da die Velen, Mitren, Fahnen, Messgewänder, Stolen, Pluviales, Dalmatiken und wie sie alle heissen, von den Kirchen zu Werden, Fritzlar, Braunsweiler, Metz, Dünwald, Limburg, Soest, Köln, Wesel, Düsseldorf, Euskirchen, Trier, Herford, Osnabrück u. s. w. vom 10.—18. Jahrhundert zur Verfügung gestellt, auch mehrere Privaten, wie die Herren Metzler in Frankfurt, Schnütgen in Cöln, Spitzer in Paris (ganz Herrliches) hatten Beiträge geschickt. Doch auch das weltliche Genre war nicht ganz zu kurz gekommen. Mehrere Stickereien und Webereien vom 13.—18. Jahrhundert, darunter ein höchst interessantes Rücklaken des Fürsten von Hohenzollern aus dem 15. Jahrhundert zierten Wände und Tische der »Culturräume« und schmückten, wie schon erwähnt, die obere Partie des Hauptraumes.

Nach den in den Glasschränken verschlossenen Stickereien folgten auf der einen Seite des Oktogons die meisten vorhandenen Elfenbeinschnitzereien, andere waren zerstreut. Ich zählte im Ganzen, die schon erwähnten Buchdeckel mit inbegriffen, etwa 80 Stück. Von der altchristlichen Pyxis des 4. Jahrhunderts an bis zum geschnitzten Pokal des 18. war so ziemlich Alles vertreten, was man aus Elfenbein zu machen pflegte, namentlich aber Mittelalterliches und Kirchliches: Diptychen, Reliquienkästchen, Tragaltärchen, Krummstäbe, Consecrationskämme u. s. w. Wenige Statuetten, darunter aber drei ersten Ranges, Madonnen des 14.—15. Jahrhunderts, wovon eine über einen halben Meter hoch, aus Spitzers Besitze, brachten einige Abwechslung. Spitzer hatte ausserdem einige herrliche weltliche Geräthschaften geschickt, z. B. ein Juwel von einem Schmuckkästchen und einige höchst zierliche mittelalterliche Handspiegel. Die Museen von Berlin, Köln, Münster, Metz, Bonn; verschiedene Kirchen von Werden, Trier, Köln, Osnabrück, Siegburg, Metz, Minden, sowie etliche Privaten wiesen sich als sonstige Eigenthümer aus. Auch vom Prinzen Karl von Preussen stammte Einiges.

Unsere kunstübenden Vorfahren liebten es, mit dem Elfenbein, das sie so hoch schätzten, auch andere kostbare Stoffe zu einem und demselben Werke ihrer Hand zu vereinigen. Das gelang ihnen nicht immer zu einer uns moderne Menschen befriedigenden Wirkung. Unser Auge lässt sich durch die Seltenheit und Köstlichkeit des Materials allein nicht bestechen, und wir können uns daher für Verbindungen von weisslichgelblichem Elfenbein mit tiefgelbem Golde nicht sonderlich begeistern. Eher lassen wir uns die Vergesellschaftung von Email und Elfenbein gefallen. Die Glasschränke enthielten verschiedene Werke, namentlich Reliquiarien und Buchdeckel des 11.—13. Jahrhunderts, welche jene Bestrebungen aufzeigten, durch Verbindung mehrerer verschiedener

Materialien und Techniken eine glückliche Wirkung hervorzubringen. Insbesondere spielte das Email hierbei eine Rolle und erzielte in vielen Fällen einen prächtigen Effect, wie wir weiter oben schon angedeutet haben.

Die Düsseldorfer Ausstellung führte aber auch etwa 100 Gegenstände vor, bei denen das Email vor anderen Materialien oder Techniken überwog, oder bei denen es allein zur Anwendung kam. Ja man könnte sagen, dass eigentlich der Schwer- und Glanzpunkt der ganzen Ausstellung in ihren kostbaren Schmelzwerken bestand. Von allen Arten des Emails waren die herrlichsten Prachtstücke vorhanden. So war der byzantinische Zellenschmelz durch das Kreuzreliquiar Constantins VII. Porphyrogenitus aus dem Dom von Limburg an der Lahn und noch einiges Andere, das älteste deutsche Email gleicher Art, die unmittelbare Nachahmung des byzantinischen, durch die Kapsel für den Stab des h. Petrus aus derselben Kirche, sowie durch den »Egbertschrein« aus dem Trierer Dom, den Deckel des goldenen Evangelienbuchs aus Gotha, höchst instruktiv schliesslich durch den keilförmigen Reliquienschrein aus der Johanniskirche in Herford vertreten. Von émails champlevés war eine Reihe ganz ausgezeichneter Exemplare vorhanden. Meist kirchliche Geräthschaften, Reliquienschreine, Kreuze, Tragaltärchen u. s. w. aus verschiedenen rheinischen Kirchen, aus dem Schinkelmuseum zu Berlin, aus dem Besitze des Prinzen Karl von Preussen; insbesondere aber hatte Herr Spitzer in Paris eine Serie von den schönsten Sachen und von tadellosester Erhaltung (5 Reliquienkästchen und 3 Kreuze) gebracht. Auch ein weltliches Geräthe, der Koffer Wilhelms von Holland aus dem Dom zu Aachen, war zu sehen. Herr Spitzer hatte auch einige schöne Kelche mit émail translucide ausgestellt. Dieselbe Technik war zum Schmucke eines Kreuzes aus der Kirche zu Heimbach verwendet und dann in sehr schöner Weise an einem Kelche des Fürsten von Hohenzollern, von dem wir, nebenbei bemerkt, im Hauptausstellungsgebäude zwei gelungene Nachahmungen vorfanden von den Firmen Hermeling in Köln und Hellner in Kempen. Auch von Maleremail, und zwar von vielfarbigem sowohl als von dem grau in grau gehaltenen, waren mehrere treffliche Stücke zu bewundern. Ein reizendes Altärchen und zwei Tafeln von Metzler in Frankfurt, mehrere Stücke, Triptychen und Tafeln von H. Spitzer, eine Kusstafel und ein Weihwasserkesselchen von dem Fürsten von Hohenzollern u. s. w.

Die Goldschmiede der fünf »Culturepochen« hatten etwa 130 Repräsentanten ihrer Kunst eingesandt, die älteren fast ausschliesslich Kirchliches: Monstranzen, Reliquiarien, Kelche, Kreuze u. s. w. Aus den oben mehrmals genannten und anderen rheinischen Kirchen war Herrliches zu sehen und auch Meister Eisenhut hatte, wie schon erwähnt, wieder das Schloss des Grafen Fürstenberg-Herdringen verlassen, um hier bewundert zu werden. In die Augen fielen auch einige hübsche silbergetriebene Statuetten und zwei in derselben Technik hergestellte lebensgrosse Reliquienbüsten des Fürsten von Hohenzollern. Mit weltlichen Goldschmiedeproducten waren zwei kleinere Glasschränke gefüllt, die ebenfalls manches Treffliche an Pokalen, Bechern, Platten u. s. w. enthielten.

Eine Anzahl von etwa 50 Stück Pracht- und Luxuswaffen war in zwei

Glasschränken zu sehen, aus der weltbekannten Sammlung des Prinzen Karl, aus den Sammlungen der Prinzen Georg und Alexander von Preussen, der Fürsten Salm-Dyck und des Herrn Thewalt aus Köln stammend, Gewehre, Pistolen, Armbrüste, Degen, Dolche, Schilde, Pulverhörner — theils mit kunstvoll eingelegter Elfenbeinarbeit, theils mit Gold- und Silbertauschirung, theils wunderbar in Eisen getrieben und geschnitten u. s. w. aus dem 16.—18. Jahrhundert. Vier schöne Rüstungen (vielleicht um 2—3 zu viel) gehörten zu den Ausstattungsobjecten der Renaissanceherrenstube.

Die Entwickelungsgeschichte der rheinischen Töpferei war mit rühmenswerther Vollständigkeit vor Augen geführt. Abgesehen von den Thongeräthen aus »altgermanischer« und römischer Zeit, von denen mehr als hundert Stücke, namentlich von den Provinzialmuseen und Alterthumsvereinen geliefert waren, brachte Herr Koenen aus Neuss seine höchst interessante »Gefässscherbensammlung als Beitrag zur Geschichte der Entwickelung der Technik des linksrheinischen Kunsttöpferhandwerks, von der Eroberung Galliens durch die Römer bis zur Gegenwart« zur Anschauung. Die berühmten Fabricationsorte Siegburg, Raeren, Frechen, das Nassauische Kannebäckergebiet waren mit ihren »grossen, mittleren und kleinen Schnellen«, ihren Henkelkannen, Pilgerflaschen, Schnabelkrügen u. s. w. in zahlreichen und ausgezeichneten Exemplaren repräsentirt. Zur Vergleichung waren einige »Hirschvogel« und Kreussener »Jagd-« und »Apostelkrüge« herbeigezogen. Wenige Ofenkacheln und Terracotten suchten das Bild der Keramik zu vervollständigen. Schliesslich durfte eine Anzahl von Matrizen für die figürlichen und ornamentalen Verzierungen der Krüge nicht übersehen werden. Die ganze Abtheilung (mit Ausschluss des Altgermanischen und Römischen, sowie der Scherben) enthielt mehr als zweihundert Nummern von beinahe durchaus vortrefflichen Stücken. Als Aussteller waren genannt: die Museen zu Bonn, Köln, Münster, Trier, das Gewerbemuseum zu Berlin, dann die Herren Thewalt in Köln, Menniken in Eupen, Schmitz in Raeren und andere, auch von den Burgen Stolzenfels und Rheinstein war Einiges da.

Das Glas war durch eine instructive Serie von deutschen Trinkgefässen vom 15. Jahrhundert bis zum Ende des 18. repräsentirt. Die schaalenartigen grünen Trinkgläser, die becherförmigen, die »Römer«, die »Aengster«, die Humpen, die »Willkomms«, die bunten Kannen und Flaschen u. s. w. waren alle durch mehrere gute, theilweise ausgezeichnete Exemplare vertreten. Auch eine kleine Auswahl böhmischer, geschliffener Pokale und Deckelkelche schloss sich an. Im Ganzen zählte ich nicht viel über fünfzig Stück.

Das Porzellan war schwach vertreten. Am meisten fiel in die Augen eine Auswahl von verschiedenen Theilen eines Meissener Tafelservices. Hieran schlossen sich einzelne figürliche und geräthschaftliche Repräsentanten der Fabriken von Höchst, Frankenthal und Ludwigsburg. Das Ganze füllte einen mässigen Glasschrank; eine einzige Gruppe (Kreuzigung aus Höchst) war besonders aufgestellt. Und dann zierte noch im Rococozimmer ein Kaffeeservice eine Console, ein anderes einen Tisch.

Broncesachen (Aquamanilien, Weihkessel, Rauchfässer, eine ganze Serie

von Crucifixen), Zinngefässe, Schlosserarbeiten (drei wundervolle Kunstschlösser des Herrn Spitzer), Holzschnitzereien, Steinarbeiten, Siegelstempel, Münzen (eine kleine Serie von vortrefflich conservirten römischen), Schmucksachen (einiges Ausgezeichnete vom Prinzen Karl), Uhren u. s. w. — von Allem war etwas da.

Verschiedene Möbel (schöne Schränke und andere Mobilien der Herren Thewalt, Baron von Elverfeldt, Grafen Pückler, des Herrn Suermondt in Aachen, aus dem Kgl. Schlosse zu Benrath u. s. w.) schmückten die »Culturräume«.

Wie man sieht, war die »Ausstellung kunstgewerblicher Alterthümer« sehr umfassend, wenn auch nicht ohne Lücken. Letzteres hat aber gar nichts zu sagen. Wie bemerkt, stammte das Meiste (wenn auch nicht immer das Ausgezeichnetste) aus den Rheinlanden und Westphalen. Bayern, Sachsen, Württemberg, Baden, aber auch Hannover, Pommern, Preussen, Schlesien u. s. w. hatten Nichts geschickt. Vielleicht bot daher die Ausstellung sogar etwas zu viel. Wie das zu verstehen? Dem Institut der Provinzialausstellungen wird in neuester Zeit viel Gutes nachgesagt im Gegensatz zu allgemeinen oder Weltausstellungen. Ich glaube, mit Recht. Wenn nun mit solchen Provinzialausstellungen auch »Ausstellungen kunstgewerblicher Alterthümer« verbunden werden wollen, wie wäre es, wenn auch für die letzteren der provinzielle Charakter streng festgehalten würde? wenn die betreffende Provinz nur das, was von solchen Alterthümern in ihr aufzutreiben ist, in möglichster Vollständigkeit zu versammeln sich angelegen sein liesse? Die Herren Comitémitglieder könnten dann ohne alle Sorge für das schliessliche allgemeine Aussehen der Ausstellung ihre ganze Kraft darauf concentriren, ihre nächsten Landsleute gründlich und ohne Ausnahme zu tribuliren, so dass keiner widerstehen könnte, was er Passendes hätte, herauszugeben. Und das dürfte am Ende zu einer genauen statistisch-topographischen Uebersicht alles Vorhandenen führen, was, glaube ich, nicht ohne Interesse wäre. Auswärtige Leute, insbesondere öffentliche Museen, welche nicht ohne Grund immer schwieriger werden, brauchte man dann gar nicht herbeizuziehen. Museen sind ja selbst nichts anderes, als permanente Ausstellungen und haben als solche die Verpflichtung, ihre Schätze für die Besucher immer parat zu halten. Was soll ein Museum einem fremden Gelehrten, Künstler, Techniker, der eine weite Reise gemacht hat, um gewisse Dinge zu studiren oder nachzubilden, antworten? »Packen Sie gefälligst wieder ein und reisen sie nach X, dort finden Sie unsere Sachen.« Sehr angenehme Ueberraschung. — Allerdings aber, wenn irgend ein Sammler von der Leidenschaft besessen ist, seine Sachen auf Reisen zu schicken, dem wird keine Ausstellung die Thore principiell verschliessen.

Der Katalog der Ausstellung, der in seiner ersten Ausgabe Vieles noch nicht enthalten konnte (z. B. die meisten von Herrn Spitzer eingesandten Sachen), dessen zweite Auflage aber, wie oben bemerkt, bald erscheinen soll, ist eine sehr gründliche, verdienstliche Arbeit von bleibendem wissenschaftlichem Werth.

v. Lehner.

Litteraturbericht.

Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Die subjective Perspective und die horizontalen Curvaturen des dorischen Stils. Eine perspectivisch-ästhetische Studie von Dr. **Guido Hauck**. Eine Festschrift zur fünfzigjährigen Jubelfeier der technischen Hochschule zu Stuttgart. Stuttgart. Konrad Wittwer, 1879. 8⁰. II Figuren-Tafeln, 147 Seiten.

Die vorliegende Schrift enthält die zwei ersten Nummern einer Reihe von Abhandlungen über die Theorie der bildenden Künste (Formenästhetik Planperspective, Reliefperspective und Beleuchtungslehre), welche der Verfasser in zwanglosen Heften folgen zu lassen gedenkt. Von der Ansicht ausgehend, dass die Linearperspective der wirklichen Erscheinung der Objecte in unserem Auge nicht entspricht, unternimmt es der Verfasser unter Zugrundelegung von Voraussetzungen, welche auf die wirkliche Stellung und Function des Auges sich beziehen, jene von ihm genannte subjective Perspective zu ermitteln. Er setzt die Unzulänglichkeit der Begründung der bis jetzt üblichen Linearperspective auseinander, indem er in eine physiologische und psychologische Begründung seiner subjectiven Perspective eingeht, dabei soll die Linearperspective nicht vollständig verworfen werden, ja der Verfasser bezeichnet sie als die rationellste Form der bildlichen Darstellung, kommt aber auf dem Wege seiner Begründung zu wesentlichen Correcturen derselben. Er setzt den Prozess des Sehens eingehend auseinander. »Das Sehen besteht darin, dass das Auge in beständiger Bewegung auf und ab fixirend das ganze Object überfliegt, indem es dabei namentlich den Contouren folgt oder seine Bewegungen von den im indirecten Sehen empfangenen Lichteindrücken leiten lässt, die, wenn auch nicht deutlich wahrgenommen, doch die Aufmerksamkeit auf sich lenken. Auf keiner Stelle verweilt es dabei länger, dagegen kehrt es immer wieder zu ihr zurück, so dass allmälig von sämmtlichen Stellen lebendige Erinnerungsbilder entstehen, aus denen sich dann das resultirende Gesammtbild zusammensetzt.« Hauck ist der Ansicht, dass die physiologische Optik bis jetzt die Lehre der Perspective nicht beeinflusste, weil man in den Camera-obscura-Bildern der Photographie eine scheinbare Bestätigung der absoluten Richtigkeit ihres Prin-

cips erkennen wollte und diese Annahme immer mehr in's allgemeine Bewusstsein überging. Es folgen nun ausführliche Erörterungen über den Mechanismus der Augenbewegungen, das Innervationsgefühl und die Blickbahnen, über subjectiv-perspectivische Curvaturen und das Collinearitäts-Bewusstsein, endlich wird das subjective Anschauungsbild und die Definition der Perspective gegeben. Für das subjective Anschauungsbild werden zwei Haupteigenschaften verlangt. 1) Die scheinbare Grösse einer Strecke ist proportional dem Gesichtswinkel. 2) Jede gerade Linie erscheint wieder als gerade Linie. Da diesen beiden Bedingungen in einem Bilde nicht construirbar-richtig entsprochen werden kann, sollen die durch dieselben gegebenen Principe der Conformität und Collinearität annäherungsweise combinirt werden unter steter Annahme des geraden Horizontes und der Verticalität. Der Verfasser kommt auf diesem Wege auf die Verzeichnung der horizontalen Curvaturen.

Dieser erste Theil seiner Abhandlung ist höchst geistvoll und interessant, besonders soll auch auf die Auseinandersetzungen über die Perspective der pompejanischen Wandgemälde, die keramischen Bilder und auf den Anhang über physische und psychische Formenfreude, durchweg Abhandlungen, welche von eingehendem Erfassen der Sache von rein wissenschaftlichem Standpunkte zeugen, verwiesen werden.

Im zweiten Theile der Studie wird zuerst ein historischer Bericht über die von Hoffer entdeckten Curvaturen der griechisch-dorischen Bauten, die Erklärung derselben durch Penrose und Bötticher, die Abweisung der Bötticherschen Theorie durch Ziller und die neuere Thiersch'e Begründung gegeben. In der Kritik dieser verschiedenen Annahmen kommt Hauck zu dem Resultate, dass weder in der Penrose'schen Giebeltheorie noch in der Thiersch'en, der perspectivischen Schrägansicht, der treibende Beweggrund zur Ausführung der schwierigen Curvaturen liegen können.

Er bringt die Curvaturen in engen Zusammenhang mit dem Abnehmen der Intercolumnien nach rechts und links und erweist dies aus dem subjectiv-perspectivischen Systeme, das er früher entwickelte. Der Horizont liegt bei der hohen Lage aller dorischen Tempel so tief, dass alle horizontalen Linien mit nach aufwärts convexer Krümmung in Anwendung kommen. Der Ecktriglyphenconflict veranlasst die geringere Breite der äussersten Intercolumnien. Diese Differenz soll in dem Sinne wirken, dass auch die übrigen Intercolumnien von der Mitte gegen Aussen den Eindruck einer successiven Verjüngung machen; oft zeigen dieselben wirklich eine allmälige Abnahme nach rechts und links. Nun kommt der Verfasser zu den Ausgleichsfinessen des Ecktriglyphenconflictes am Parthenon. Infolge der Stellung der Ecktriglyphe steht auch die folgende Triglyphe nicht wie sonst in der Mitte des Intercolumniums. Um nun diesen Missstand weniger auffallend hervortreten zu lassen, wurde das folgende raffinirte Mittel angewendet:

Es wurde 1) die unterhalb der Triglyphe befindliche Tropfenregula etwas nach rechts verschoben und 2) die zweitletzte Säule etwas nach links gerückt. Hierdurch wurde das äusserste Intercolumnium noch etwas mehr verkleinert, aber dessen Mitte der Triglyphenmitte näher gerückt. Und zwar wurden

die Grössen der beiderseitigen Verschiebungen so gewählt, dass die Mittelpunkte der Triglyphenunterkante, der Regulaunterkante und des Stückes der Epistilunterkante zwischen den zwei Säulenabaci in gerade Linie zu liegen kamen. Um ferner die Verschiebung der Säulenachse gegen die Epistylfuge weniger auffallend zu machen, wurde auch die letztere etwas nach links gerückt, so dass sie zwischen Säulenmitte und Triglyphenmitte — jedoch natürlich näher der letzteren — zu stehen kam. Die übrigen Säulen wurden so gestellt, dass die inneren Intercolumnien im Allgemeinen einander gleich wurden. Infolge dieser Anordnung trafen nun allerdings bei sämmtlichen Säulen die Achsen nicht mehr genau mit den Epistylfugen oder Triglyphenmitten zusammen; es fand vielmehr eine Versetzung derselben nach aussen statt, die sich gegen die Mitte hin allmälig ausglich. Allein diese wohl im geometrischen Aufriss bemerkbaren Versetzungen konnten in der perspectivischen Ansicht in keiner Weise auffallen, da die hervortretenden Abaci eine Vergleichung sehr erschwerten. — Aus demselben Grunde konnte auch die nunmehr nur noch geringe Abweichung der zweitletzten Triglyphe von der Intercolumnienmitte nicht mehr allzu störend auf den Anblick wirken. Um aber die schiefe Stellung der geraden Linie, in welcher die drei Mittelpunkte der Triglyphenunterkante, der Regulaunterkante und der Epistylunterkante lagen, noch weniger fühlbar zu machen, wurden auch die Abaci nicht rechtwinklig, sondern als schiefe Parallelepipeda gebildet, und zwar so, dass die schiefen Kanten derselben eine mittlere Richtung zwischen jener schiefen Mittelpunktslinie und der verticalen Epistylfuge erhielten und dadurch vermittelnd oder jungirend zwischen den Contrast dieser beiden traten.

Bei diesen Auseinandersetzungen scheint uns auf gewisse Ungenauigkeiten der Bauausführung viel zu grosses Gewicht gelegt, besonders ist aber den Fugen eine Bedeutung zugeschrieben, die sie im griechischen Bau zu keiner Zeit hatten; sie waren nur eine constructive Nothwendigkeit, niemals aber mit Absicht sichtbar hervorgehoben. Wenn der Verfasser sagt: »Der Fugenschnitt des Epistyls war so angeordnet, dass die verticalen Fugen genau auf die Mitte der dritten, fünften, siebenten u. s. w. Triglyphe trafen, so dass also die Länge eines der fünf inneren Architravsteine gleich der doppelten Triglyphenentfernung war. Diese Anordnung war lediglich durch die Rücksicht auf den angenehmen Eindruck veranlasst, da die Epistylfugen von unten deutlich sichtbar waren.« So entspricht die letztere Schlussfolgerung in keiner Weise dem Wesen der Fugenbehandlung des griechischen Baues, da die Fugen selbst dort, wo sie nicht durch Bemalung gedeckt waren, von unten her doch kaum dem Auge sichtbar wurden.

Nun hat aber auch selbst diese Finesse nicht genügt und es musste zum Ausgleiche der einseitigen Verjüngung der Intercolumnien im Interesse der Harmonie der perspectivischen Erscheinungsform die Imitirung der Curvatur hinzutreten.

Die wenigen Andeutungen mögen genügen, um zu zeigen, dass die Studie Haucks besonders in ihrem ersten Theile der grössten Beachtung werth ist, dass aber seine Motivirung der Curvaturen des griechischen Baues schwerlich

mehr Befriedigung bringen wird als jene von Penrose und Thiersch, denn der Verfasser geht von Voraussetzungen aus, welche sowohl mit der Bauweise der Griechen als auch mit deren sonstigem grossen, schwerlich auf solch kleinliche Finessen gerichteten Sinn nicht harmoniren; immerhin darf aber das Buch als eine in allen Theilen anregende und fördernde Arbeit bezeichnet werden. *A. H.*

Kunstgeschichte. Archäologie.

Anton Springer, Ueber die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter. Abdruck aus den Berichten der phil.-histor. Classe der Königl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften. 1879. 8°. 40 S.

Mit der vorliegenden kleinen aber inhaltsreichen Schrift, welche die Erklärung mittelalterlicher Kunstdarstellungen nicht nur vielfach berichtigt, sondern geradezu auf neue Grundlagen stellt, wendet sich Springer wieder einem Quellengebiete zu, das er einstmals durch seine »ikonographischen Studien« für Deutschland eröffnet hatte, leider ohne dass es ihm gegönnt gewesen wäre, nennenswerthe Nachfolge zu finden. Es kann unsere Aufgabe nur sein, dem Gedankengange des berühmten Verfassers nach Massgabe des zugewiesenen Raumes, so weit es angeht, mit seinen eigenen Worten zu folgen:

Ist in dem Verständnisse mittelalterlicher Kunstdarstellungen in einer Beziehung wenigstens ein stetiger Fortschritt bemerkbar, dass man sie nicht mehr als Räthselbilder betrachtet und ihre Erklärung in gnostischer Geheimlehre oder nordischen Sagen sucht, so bannt gelegentliches Finden des Rechten noch keineswegs den Glauben, dass die mittelalterlichen Künstler den Stoff für die Bildwerke mit einer gewissen Willkür wählten. Es muss aber das Ziel der wissenschaftlichen Erkenntniss sein, den Zusammenhang der Bildwerke mit der Cultur des Mittelalters, wie sie uns in den litterarischen Denkmälern entgegentritt, zu erhärten und bestimmte Gesetze bei Schöpfung wenigstens der grösseren Bilderkreise nachzuweisen. Grundbedingung hiefür ist die Scheidung decorativer Darstellungen von den historischen, damit nicht auch diese in Reaction gegen die frühere mystische Erklärungsweise auf »simple fantaisie d'artiste« zurückgeführt werden. Die decorativen (figürlichen) Bildwerke theilen sich in zwei Gruppen: 1) in formsymbolische (tragende und stützende Figuren etc.), 2) in decorative Wiederholungen ursprünglich bedeutungsvoller antiker oder orientalischer Motive. Die Ausscheidung dieser Gruppen hat den Denkmälervorrath der frühmittelalterlichen Periode (denn nur für diese gelten die Resultate der unternommenen Untersuchung) in Bezug auf die Frage nach dem Inhalte der Darstellungen bedeutend verringert.

Aber auch bei den historischen Figurenbildern muss der Grundsatz der Gemeinverständlichkeit festgehalten werden, die Kunstwerke konnten ihren Wirkungskreis nicht freiwillig auf eine kleine Gemeinde Wissender eingeschränkt haben, sondern sie müssen dem Volke, für das sie bestimmt waren, wie alle Kunst überall verständlich gewesen sein. Es fragt sich nun, wo sammelten sich die dem Künstler und Volke gemeinsamen Vorstellungen, so dass, wenn

der Künstler aus diesem Vorrathe ein Bild herausrollte, er des allgemeinen Verständnisses sicher war. Der Text der Bibel, über welchen jene Bildwerke zumeist hinausgehen, lag ihnen nicht vor, und auch jene vielen typologischen und allegorischen Commentatoren von Hilarius und Ambrosius an, aus denen wir die Kenntniss jener Typen und Präfigurationen schöpfen können, kamen nicht in die Hand des Laien. Die mündliche Unterweisung hatte das Uebergewicht; und hier können wir auf eine Quelle den Finger legen, welche auf die Phantasie des Volkes belebend wirkte und dem Künstler zahlreiche Gegenstände der Schilderung darbot. Das ist die Predigt. Die bestimmte Predigt zwar, welche für ein einzelnes Kunstwerk anregend wirkte, können wir freilich nicht mehr bestimmen; aber es genügt, aus den uns erhaltenen Predigtsammlungen des frühen Mittelalters den Zusammenhang mit den Kunstdarstellungen jener Periode nachzuweisen. In diesem Sinne wird die bedeutendste jener Predigtsammlungen, das speculum ecclesiae des Honorius Augustodinensis besprochen, ein Buch, das die herrschende Durchschnittsbildung jener Zeit vertritt. Typen, Legenden, Fabelthiere zur Versinnlichung der Psalmen etc., alles, was uns von den Bildwerken her bekannt ist, wird in diesen Predigten nach der Reihe des Kirchenjahres vorgeführt, und so gelingt es z. B. dem Verfasser, aus der Predigt de epiphania, in der die verschiedenen auf diesen Tag fallenden Feste vereint besprochen werden, die scheinbar so dunklen Reliefs an der Kirche zu Schöngrabern zu deuten, oder in jenen erwähnten Psalmenerklärungen die Quellen für die so populären Thierbilder nachzuweisen. An die Predigt schliesst sich der Hymnus, immer mit ihr in strengem ergänzendem Zusammenhange. Hymnen und Sequenzen sind die zweite Quelle für die Darstellungen der kirchlichen Kunst des Mittelalters. Als Probe wird der Zusammenhang der Allerheiligenbilder bis auf die van Eycks und Dürer herab mit dem Liede de omnibus sanctis nachgewiesen und die Figuren an der goldnen Pforte in Freiburg in den Gesängen am Kirchweihfeste als die Gäste bei der Hochzeit Christi mit der Kirche vorgeführt. *F. W.*

A Dictionary of Christian Antiquities, comprising the history, institutions and antiquities of the Christian Church, from the time of the Apostles to the age of Charlemagne, by various writers. Edited by **William Smith,** D. C. L., L. L. D. and **Samuel Chetham,** M. M. 2 Vols. Imp. 8°. 2060 S. London, T. Murray 1875—1880.

Es kann nicht überraschen, dass das Resultat einer Arbeit wie die vorliegende, an welcher gegen 150 Gelehrte, offenbar mit Fleiss und Gewissenhaftigkeit, gearbeitet haben, im Grossen und Ganzen ein durchaus befriedigendes ist. Das vorliegende wahrhaft colossale Sammelwerk verdient in der That, Archäologen und Kunsthistorikern nicht minder wie Theologen aufs wärmste empfohlen zu werden. Im Jahre 1865 gab bekanntlich Martigny sein »Dictionnaire des Antiquités Chrétiennes« zum Erstenmal heraus (676 Seiten); eine ohne Zweifel fleissige, aber leider auch ziemlich unkritische Arbeit, die jedoch kürzlich in einer vermehrten zweiten Auflage nicht unwesentlichen Verbesserungen unterzogen worden ist. Um aber zu erfahren, um wie viel

besser die englischen Lexicographen ihrer Aufgabe gerecht zu werden trachten, so vergleiche man Artikel für Artikel ihres Werkes mit der Arbeit Martigny's oder auch mit der parallellaufenden, kürzlich begonnenen von Fr. X. Kraus. Zunächst fällt mir in dem englischen Werke auf, eine mit mehr Ausführlichkeit gepaarte rein sachliche Behandlung der Sujets. Nicht mindere Anerkennung verdient die Gediegenheit der stilistischen Form sowie die mit grosser Besonnenheit des Urtheils Hand in Hand gehende Klarheit des Ausdrucks. Die gebotene Rücksichtnahme auf die Stellung der zahlreichen in England in Betracht kommenden Parteien mag wohl den englischen Verfassern es besonders nahe gelegt haben, solchen Gesichtspunkten eine geradezu principielle Bedeutung zu geben. In der That, nichts scheint ihnen mehr fern zu liegen als jene Parteipolemik, welche den mehr oder minder geschickt verhüllten Selbstzweck in den Parallelarbeiten der continentalen confessionellen Archäologen bildet. Einen solchen Ton möglichst zu vermeiden ist ja in englischen wissenschaftlichen Kreisen beinah selbstverständlich, und wenn man dort der deutschen Gelehrsamkeit die Palme grösserer Gründlichkeit im Grossen und Ganzen durchaus nicht streitig machen will oder kann, so möchte man doch andrerseits wenigstens den Ruhm der Leidenschaftslosigkeit und der Unparteilichkeit als Vorzug für sich gewahrt wissen. Da die moderne christliche Archäologie allerwärts, sowohl jenseits der Alpen als auch diesseits und jenseits des Rheins und des Canals doch nur so lang lebensfähig ist, als sie in regem Contact mit den classischen Heimathländern der einschlägigen Monumente bleibt, wird man es wohl nicht befremdlich finden, wenn wir dem englichen Forscherfleiss hier in dem Vergleich der drei Concurrenzunternehmungen das Zeugniss geben, am geschicktesten die ja überall gleichen Chancen für den Erfolg verwerthet zu haben. Die zahlreichen Citate aus den Kirchenvätern sind meist in Uebersetzung, oft im Originaltext gegeben und nicht wie anderwärts auf trockene Anführung dürrer Capitelzahlen beschränkt. Einzelne Beiträge würden, separat gedruckt, als stattliche Minographieen gelten dürfen. So unter anderm Wensley's Aufsatz über die Klöster, dem ein 1481 Nummern umfassendes Verzeichniss der vor dem Jahr 814 gegründeten Klöster einverleibt ist. Von gediegener Specialforschung zeugt auch Professor Babingtons reich illustrirter Artikel über Gemmen, über Münzen, Lampen und Ringe. Der Aufsatz über Musik hat geradezu autoritativen Werth. Weniger bedeutend sind die Aufsätze über Mosaiken und einzelnes über Gegenstände der christlichen Frescomalerei. Die Bearbeitung der irischen und englischen christlichen Antiquitäten fasst die Resultate von Specialforschungen zusammen, welche in Folge ihrer Verstreuung in den Zeitschriften und Jahrbüchern der verschiedensten Gesellschaften nur den wenigsten Fachgelehrten auf dem Continent zugänglich sind und darum hier eigentlich zum ersten Mal weiteren Kreisen bekannt werden. Als ein besonderer, nicht hoch genug anzuschlagender Vorzug der englischen Realencyclopädie gegenüber den Concurrenzunternehmungen muss noch hervorgehoben werden, dass hier so oft wie nur möglich in erster Linie auf die Alterthümer des christlichen Orient recurrirt wird und zwar nicht allein der byzantinischen Kirche, sondern auch der armenischen, der syrischen,

der koptischen und der russischen. Die Ausstattung des englischen Werkes muss als ganz vorzüglich bezeichnet werden. Die von Martigny und Bottari entlehnten Holzschnitte sind allerdings mehr oder weniger werthlos, aber im Ganzen hat man doch besseren Quellen den Vorzug gegeben, so dass der Mehrzahl der Abbildungen eine präcise und stilvolle Ausführung nachgerühmt werden kann. *Jean Paul Richter.*

Obreen, Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis. 2e Deel. 1879—80.

Der jetzt fertig vorliegende zweite Theil dieser verdienstlichen Urkundenpublication über alle in das Gebiet der holländischen Kunst einschlagenden Fächer steht dem ersten Theile (vgl. Repertorium II, 380) an Interesse nicht nach, mag immerhin das hier veröffentlichte Gildebuch des kleinen Alkmaar für die holländische Kunstgeschichte nicht die Bedeutung haben, wie die Bücher der Lucasgilden von Delft und Dordrecht, welche der erste Band brachte.

Es sei hier nur kurz darauf hingewiesen, was dieser zweite Band von allgemein Interessantem, d. h. von neuem Material für die Geschichte der Malerei in Holland darbietet. Unter den Malern der Gilde von Alkmaar, die 1631 errichtet wurde, begegnen wir nach den Daten ihres Eintritts als Meister: 1649 einem Anthony Kroos (wohl dem Landschafter in der Art des J. v. Goijen), 1674 dem Abraham van Beijoren, dem bekannten Stilllebenmaler, der uns früher in den Gilden des Haag und von Dordrecht begegnet, 1636 dem Architekturmaler Emanuel de Wit (1641 in die Delfter Gilde aufgenommen), 1631 dem Hendrik van Staveren, 1637 Jacob de Wit (nach A. v. d. Willigen derselbe wie Jacob de Wit, der Nachahmer Rembrandts), 1631 Pieter Kornelisz Verbeeck, 1632 Saezar (Caesar) van Everdingen und 1644 ein Jan van Everdingen, während wir Allart vergeblich suchen, 1634 Willem Bartius, wohl der seltene »Gesellschaftsmaler« in der Art des A. Palamedes.

Einigen Mittheilungen aus den Traubüchern und den Bürgerlisten von Gouda entnehmen wir, dass Gonert Flinck aus Amsterdam sich am 30. Mai 1656 mit Sophia van der Couve (nicht van Hove, wie sie auch noch Havard nennt) in zweiter Ehe vermählt, und dass der Maler Christoffel Pierson 1692 von Schiedam wieder nach Gouda zog — ein Beweis mehr, dass von ihm nicht die C. P. (verschlungen) monogrammirten Stillleben herrühren können, von denen das früheste mir bekannte bereits die Jahreszahl 1624 trägt.

Die auf Kunstwerke bezüglichen Auszüge aus den Magistratsrechnungen vom Haag wie von Utrecht geben über Anfertigung von Gobelins, gemalten Fenstern, Stadtplänen, Kupferstichen, Wappen u. s. f. zahlreiche interessante Auskünfte; Aufträge an Maler finden sich aber nur wenige darunter.

Von mannigfaltigem und allgemeinem Interesse ist die durch Victor de Stuers gemachte Mittheilung der Listen einer Lotterie von Gemälden, welche der Maler Jan de Bondt Ende Juli 1649 in Wyck-bij-Duurstede unfern Utrecht veranstaltete. Der gelehrte Verfasser des trefflichen Katalogs der Haager Galerie bringt eine Reihe der interessantesten Erläuterungen über die Künstler (meist Utrechter Maler), von denen Bilder in der Lotterie vorkommen. Zur Vervollständigung derselben füge ich hinzu, dass die Schreibweise Bylaert für den

Utrechter Maler Jan Bylaert, der in der Art des G. Honthorst malte, keineswegs falsch ist, wie Stuers mit Kramm annimmt: die ziemlich zahlreichen Bilder desselben mit lebensgrossen Halbfiguren (in den Galerien von Braunschweig, Göttingen u. s. f.) tragen stets die Bezeichnung J. Bylaert; und ebenso ist eine Grotte mit Nymphen in der Art des Cuijlenborde in der Galerie Liechtenstein in Wien bezeichnet, die auch ein Gesellschaftsstück in der Manier des Duck, Palamedes u. s. f. von ihm besitzt. In Bezug auf Jan Both habe ich schon in unserem Katalog der Berliner Galerie (1878) darauf aufmerksam gemacht, dass die herkömmliche Angabe, Jan sei erst nach dem Tode seines Bruders Andries in Venedig 1650 nach Holland zurückgekehrt, auf einem völlig unverständlichen Irrthum Sandrarts beruht, da dieser ausdrücklich sagt, dass Jan Both noch vor seiner (Sandrarts) Abreise von Holland im Jahre 1644 dort für ihn gemalt habe; damit fällt auch das Todesjahr des Andries vor das Jahr 1644. Die zahlreichen Bilder der mannigfachsten Gegenstände, welche unter dem Namen »Cuijp« in der Lotterie vorkommen, schreibt Herr de Stuers irrthümlich dem Aalbert Cuijp zu: sie sind vielmehr von seinem Bruder Benjamin, der gerade derartige Lagerscenen, biblische Gegenstände, Bauernschlägereien u. s. f. gemalt hat, denen man — falls sie bezeichnet sind — gewöhnlich die Ehre anthut, sie dem Aalbert zuzuschreiben, falls sie nicht bezeichnet sind, gelegentlich gar unter Rembrandts Namen gehen lässt. Die Landschaft, welche in der Lotterie unter dem Namen van der Lack vorkommt, ist wohl von dem Meister, von welchem die Berliner Galerie (z. Z. im Magazin) eine Landschaft mit kleiner Staffage im Anschluss an Poelenburg besitzt, die die Bezeichnung R. v. Laek 1640 trägt. Dass der Blumen- und Stilllebenmaler Christiaan Luijks in der That existirte, dafür sprechen u. a. auch eine Anzahl bezeichneter, zum Theil sehr guter Bilder des Meisters, z. B. ein Frühstück in der Braunschweiger Galerie.

Eine kurze, aber sehr belangreiche Veröffentlichung ist die von Dr. P. Scheltema, dem bekannten Stadtarchivar von Amsterdam, mitgetheilte Liste derjenigen Maler, welche in Amsterdam in den Jahren 1584—1604 das Bürgerrecht erhielten. Sie ist desshalb von ganz besonderem Interesse, weil sie zeigt, wie bedeutend der Zuzug vlämischer Künstler in Folge der Verfolgungen der Reformirten in den spanischen Niederlanden nach Holland und speziell nach Amsterdam war, das gerade dadurch erst neben Harlem als ein Mittelpunkt des holländischen Kunstlebens sich allmälig zu entwickeln begann. Sollte der am 22. April 1597 als Maler aus Antwerpen eingetragene Gillis van Comploo nicht verlesen sein für Gillis van Coninxloo?

Von weiteren Mittheilungen dieses zweiten Bandes nenne ich noch zwei Aufsätze von N. de Roever über die Kupferstecher von Amsterdam, die ersten Statuten der Gilde zu Rotterdam vom Jahre 1609 und schliesslich einen Aufsatz über den Landschaftsmaler Hendrik van Avercamp, gen. de Stomme van Campen, vom Archivar der Stadt Kampen, J. Nanninger Uitterdijk. Wir erhalten darin den ersten urkundlichen Anhalt für die Biographie dieses Künstlers. Er war der Sohn des angesehenen und verdienten Stadtapothekers von Kampen, Barent Avercamp († 1603) und dessen Gattin Beatrix Peeters, die nach 1580

und zwar wahrscheinlich bald nach diesem Jahre sich mit ihm vermählte. Dass Hendrik nach dem Tode des Vaters bei seiner Mutter lebte und zwar als der halb hilflose Stumme, wie ihn sein Beinamen nennt, ergibt sich aus dem Testamente der Mutter vom 18. December 1633, worin dieselbe auf dem Todtenbette ihrem »stommen en miserabelen soen Hendrik« 100 Karolusgulden jährliche Rate zeitlebens aus ihrem Nachlass vorweg aussetzt. Hendrik war damals unverheirathet und blieb es wohl auch zeitlebens. Weitere Notizen, namentlich die Daten seiner Geburt und seines Todes, gibt uns Uitterdijk noch nicht. Der diesen biographischen Notizen folgende Katalog von Avercamps Werken ist, namentlich in Bezug auf die fertigen Zeichnungen des Meisters, welche eine noch höhere künstlerische Bedeutung haben als seine Gemälde, etwas gar zu kurz ausgefallen: H. Uitterdijk nennt zwölf Zeichnungen in noch bestehenden Sammlungen, sämmtlich in Holland, die er ausführlich beschreibt. Ich benütze die Gelegenheit, um wenigstens die hervorragendsten Sammlungen namhaft zu machen, in denen mir ausserdem Zeichnungen des Meisters in grösserer Zahl bekannt sind, im Ganzen etwa 150 Blatt. Vor allem die königl. Bibliothek in Windsor, welche einen Band mit etwa sechzig farbigen Scizzen der Studien aufzuweisen hat. In den übrigen englischen Museen und Privatsammlungen nur vereinzelte Blätter, selbst im Printroom des British Museum nur ein Aquarell. Auch die Pariser Sammlungen sind wenig reichhaltig; um so mehr die deutschen: das Berliner Cabinet hat ein Dutzend meist treffliche Aquarelle aufzuweisen und etwa ebenso viele die Sammlung des Herrn A. von Beckerath in Berlin. Mehrere aquarellirte Zeichnungen besitzt das Cabinet in Dresden und ebendort die Sammlung des Herrn Cichorius. Eine Sammlung von vier der schönsten Blätter bewahrt die Albertina in Wien; etwa die doppelte Zahl das Städel'sche Institut in Frankfurt a/M. Vereinzelte oder einige wenige Zeichnungen in den öffentlichen Sammlungen zu Hamburg, Bremen, Darmstadt, Braunschweig u. s. f., sowie in manchen kleineren Privatsammlungen. *Bode.*

Dr. Paul Lehfeldt, Die Holzbaukunst. Vorträge an der Berliner Bauakademie. Mit 96 Abbildungen in Holzschnitt. Berlin, Verlag von Julius Springer. 1880. VIII und 274 S. 8°.

Unter den bildsamen Stoffen, welche die Natur der formenden Hand des Künstlers darbietet, nimmt das Holz eine hervorragende Bedeutung in Anspruch. Durch die natürliche Beschaffenheit seiner verschiedenen Arten mit schlankem oder vollerem Stamme und von mannigfach abgestufter Dichtigkeit eignet es sich zu einer Fülle von stabförmigen, flächenhaften, wie auch mehr körperhaften Gebilden, welche einen weiten, über die Gebiete der Plastik, Tektonik und des Kunsthandwerks sich erstreckenden Umkreis erfüllen. Der Bearbeitung setzt es im Allgemeinen geringere Schwierigkeiten entgegen als Stein und Metall, und in Perioden eines noch unentwickelten Schaffens, wo immer wir ein Volk in den ersten Versuchen begriffen sehen, bildnerische Formen zu gewinnen, ist es daher namentlich dieser Stoff, woran sich die Fähigkeit erprobt. Der Steinarchitektur der Aegypter, der ältesten monumental beglaubigten Kunst, ging unzweifelhaft eine lange Uebung des Holzbaues voraus, wie

wir aus Zierformen der Felsen- und Pyramidengräber, aus Sarkophagformen und aus hieroglyphischen Zeichen des sog. Alten Reiches zu erkennen vermögen; der spätere ägyptische Säulenbau ist ohne die Annahme vorbildlicher Einwirkung eines leichteren Holzsäulenbaues, wie ihn die farbigen Koilanaglyphen der Grabkammern illustriren, nicht zu verstehen. Auch die monumentalen Bauformen Kleinasiens, Persiens und Griechenlands im Alterthum lassen eine voraus- und nebenhergehende Ausbildung und Pflege der Holzbaukunst erkennen, welche die monumentalen Typen in constructiver und decorativer Hinsicht beeinflusste. Das kunstbegabteste Volk des Alterthums knüpft die Anfänge seiner eigenen Kunstbestrebungen in der Ueberlieferung von Dädalus ganz vorwiegend an die Holzbildnerei. Der Stempel eines solchen Ursprungs ist den Formen der classischen Baukunst, auch nachdem und obwohl sie ihre Vollendung in dem dauerhafteren Material des Steins gefunden, doch unverkennbar aufgedrückt. Die Idee des Steinbaues, d. h. die bewusste und consequente Ausbildung eines Bausystems, welches ganz auf das eigenthümliche, von dem des Holzes wesentlich verschiedene Festigkeitsvermögen des Steins gegründet ist, gehört einer späteren Zeit an; ihr Eintritt wird erst durch die Aufnahme des Gewölbes in den Monumentalbau bezeichnet. Sie drängte den Holzbau und die aus ihm entlehnte Formensprache hauptsächlich auf dem Gebiete des Sacralbaues zurück, während der Profanbau ihn naturgemäss in den meisten Fällen festhielt und zwar nicht blos in Bezug auf das bedeutsamste Element der Raumbildung, die Decke, sondern vielfach auch, vor Allem in den nördlicheren Ländern, in Bezug auf die umschliessende Wand. Reizvolle Schöpfungen verdanken wir dieser Technik von früher Zeit des Mittelalters an bis auf unsere Tage, wenngleich seit mehreren Jahrhunderten die conventionellen Formen, wie sie aus dem antiken Compromiss von Holz und Stein hervorgingen, namentlich in ihrer römischen Modification wieder Aufnahme und mannigfache Umgestaltung fanden und die charakteristische Entwickelung des Holzbaues beeinträchtigten. Die Holzbaukunst, heute zwar in ihrer Anwendung weit mehr eingeschränkt als in früheren Zeiten, wird für eine Reihe von Aufgaben wohl stets ihre Bedeutung behalten, und es ist daher zu wünschen, dass die stilistischen Studien der ausübenden Techniker sich auch diesem Gebiete mit der Liebe und dem Eifer zuwenden, welche das künstlerische Gelingen befördern.

Diesen Studien kommt eine Anzahl von mehr oder weniger eingehenden und reich ausgestatteten Werken zu Hilfe, welche einzelne Richtungen der Holzbaukunst darlegen und veranschaulichen. Erörterungen principieller, praktischer und historischer Gesichtspunkte sind in Fachzeitschriften wie in einzelnen Abschnitten weiter angelegter kunstwissenschaftlicher Arbeiten enthalten. Indessen dürfte weder an der Schule noch in der Praxis dem Bau- und Gewerbsbeflissenen die umfassende Kenntnissnahme dieses Materials leicht möglich sein, und es würde dann immer noch darauf ankommen, in welchem Masse er sich mit seinem Urtheile über diese Fülle von Erscheinungen und Meinungen zu stellen und eine Richtschnur und fördernde Anregung daraus zu gewinnen vermöchte. Diesem Bedürfnisse hat die Kunstwissenschaft entgegenzukommen,

und einer dankbaren und dankenswerthen Arbeit unterzog sich daher Dr. Paul Lehfeldt, indem er zunächst für den Zweck von Vorlesungen an der Berliner königl. Bauakademie das Material sammelte und zu einer übersichtlichen Darstellung der Holzbaukunst vom Alterthum bis zur neueren Zeit gestaltete, welche er nun in einer den obigen Titel tragenden Schrift dem weiteren Kreise der Fachleute, Kunstgelehrten und Kunstfreunde vorlegt.

Bei einer solchen zusammenfassenden Betrachtung kommt die ganze Mannigfaltigkeit von Gestaltungen zur Geltung, deren das Holz als tektonisches Material gemäss seinem mehrseitigen Festigkeitsvermögen fähig ist, so dass es in seinem stilistischen Verhalten weniger als der Stein von conventionellen Formen abhängig oder ihrer bedürftig ist, — ein Verhältniss, welches der Autor als »tendenzlose Schönheit« bezeichnet. In dieser schmiegsameren Natur des Stoffes liegt es auch begründet, dass nationale und locale Geschmacksrichtungen im Holzbau zu einem freieren und augenfälligeren Ausdrucke gelangen, als im Steinbau, — ein zweiter Gesichtspunkt, welchen der Autor als besonderes Ergebniss der Betrachtung in Anspruch nimmt.

Das Material der Darstellung boten ihm wesentlich die reichen Sammlungen und Bibliotheken Berliner Lehranstalten, Vereine und Museen; sodann Mittheilungen hervorragender Gelehrter und einigermassen auch die eigene Anschauung. Die grundsätzlichen Gesichtspunkte entnahm er hauptsächlich den Werken von Breymann, Karl Bötticher, Semper, Viollet-le-Duc, Lübke u. A., sowie Andeutungen von Reuleaux, C. Schäfer u. A. Von diesem Standpunkte aus entrollt Lehfeldt ein ziemlich umfassendes Bild des Holzbaues in verschiedenen Zeiten und Ländern, wobei allerdings in der Vertheilung von Licht und Schatten auf die verschiedenen Gruppen zunächst der Zweck der Darstellung für den Lehrvortrag, in der principiellen Stellung des Autors zu schwierigen Problemen weniger das Bedürfniss eigener Durchdringung als die Anlehnung an herrschende Ansichten Geltung gewinnt.

Die Darstellung strebt im Ganzen eine Anordnung gemäss dem geschichtlichen Verlaufe an. Doch ist es in dieser Beziehung gerade der erste, das Alterthum betreffende Abschnitt, welcher, wie in jeder kunstgeschichtlichen Darstellung, die grösste Schwierigkeit bietet. Die Cultur der Menschheit hat sich nicht allenthalben gleichzeitig und in gleicher Selbständigkeit entfaltet. Während wir ein Volk bereits im frühesten Alterthum in der Pflege einer eigenen hochentwickelten Cultur begriffen sehen, fehlt uns von anderen Völkern für diesen Zeitraum noch jede Kunde selbst ihrer territorialen Existenz, geschweige denn ihres Culturstandes. In einer späteren Zeit sehen wir Völker sich erst auf Stufen des Kunstbestrebens bewegen, welche jenes erste Volk längst zurückgelegt hat. Wenn nun der keineswegs auf geringe Dimensionen beschränkte Völkerverkehr im hohen Alterthum solche ungleich entwickelte Elemente mit einander in Berührung brachte, so ist es zwar nicht nothwendig, auch noch nicht erwiesen, aber doch möglich und an sich nicht abzuweisen, dass der unentwickeltere Theil von dem höher cultivirten eine Anregung empfing und vielleicht nun in rascherem Tempo, aber mit weniger Selbständigkeit und in anderer Fassung eine Summe von Culturideen gewann, als wenn

er unberührt und in seiner Entwickelung vollständig der eigenen Fähigkeit überlassen geblieben wäre. Wir deuten hier auf eines der schwierigsten Probleme geschichtlicher Forschung hin, an dessen Lösung der Sprachforscher, der Archäologe, der Historiker und der Kunstforscher in gleicher Weise betheiligt sind, und welches wie die Baukunst überhaupt so auch die Holzarchitektur in ihrer kunstmässigen Ausbildung und als historische Erscheinung mitbetrifft. Dr. Lehfeldt vermied es, in dieser noch völlig controversen Frage Stellung zu nehmen; er verzichtete damit auf einen historischen Charakter der Darstellung in diesem Abschnitt und wählte dafür eine Art genetischen Verfahrens, welches ihm gestattet, eine Vielheit zeitlich und räumlich auseinanderliegender Erscheinungen zusammenzufassen, deren gemeinsamer Charakter zunächst in ihrer Einfachheit liegt. In aphoristischer Behandlung werden in der Einleitung (S. 1—6) einige principielle Fragen angedeutet, sodann wird als einfachster Raumabschluss das Zelt bezeichnet, das Wand und Dach noch in eins bildet. In dem durch lothrechte Pfosten hergestellten, mit Decken an den Seiten und oberhalb geschlossenen Zelt (der Beduinen) wird ein Fortschritt, ein Uebergang zum festen Haus erkannt, welcher noch weiter gedeiht in der mit kegelförmigem oder mit einem Walmdach versehenen Hütte, deren Wände aus Flechtwerk bestehen (Kaffern, Ceylonesen, Andamaneninsulaner, Tahitier, Patagonier, Karaiben; Sempers Urhütte). Mit dem folgenden ersten Capitel beginnt die Betrachtung der Holzbaukunst bei den Völkern des Orients im Alterthum, und zwar in der Reihenfolge: Israeliten, Assyrer, Babylonier, Perser, Inder, Chinesen, Aegypter. Was den Autor zu dieser überraschenden Anordnung bewog, ist nicht leicht einzusehen. Das Nomadenthum der Israeliten, auf welches er verweist, — es handelt sich um ihren Auszug aus Aegypten und den Bau der Stiftshütte, — hat mit der keinen anderen Zustand suchenden Unstetheit von Wanderstämmen nichts gemein, wie sie auf verschiedenen Gebieten der alten und neuen Welt zu allen Zeiten sich bewegten. Die Israeliten verliessen Aegypten, nachdem sie Jahrhunderte in streng geregelten Verhältnissen zugebracht und die Cultur dieses Landes in ihrer Blüthe kennen gelernt hatten; während ihrer Wanderschaft war ihre Sehnsucht zwischen den Fleischtöpfen Aegyptens und dem verheissenen Lande Kanaan getheilt. Ihre Kunst kann wohl weder als ein Specimen nomadischer Culturstufe, noch als eine originale gelten. Dies verbietet die Kostbarkeit der zum Stiftshüttenbau verwandten Stoffe, und die ausgeprägte Symbolik, welche sie zur Schau trugen (Cherubimgestalten), deutet auf einen anderen Zusammenhang. Der Bauleiter, Moses, war unter königlicher Fürsorge in ägyptischer Weisheit erzogen worden, und dass die Stiftshütte in ihrer Gesammtanlage sich an den ägyptischen Tempelplan anlehnte, — was auch Lehfeldt annimmt, ohne zu beachten, dass demnach in der ägyptischen Baukunst eine Voraussetzung gegeben ist, — war den Juden noch in später Zeit im Gedächtniss; wenn Ref. sich recht erinnert, ist es Flavius Josephus, der bemerkt, dass Moses an Stelle der Obelisken Säulen errichtete. Dass wir »aus der Bibel die ersten genauen Angaben über einen Holzbau haben, der sich über das Bedürfniss des gewöhnlichen Daseins erhob«, — mag, wenn es sich nur um schriftliche Angaben handelt, zutreffen; aber

es dürfte doch schwierig sein, auf Grund dieser Angaben ein congruentes Bild dieses Holzbaues zu entwerfen. Viel genauere Angaben über einen sehr einfachen, aber ebenfalls schon kunstmässigen Holzbaustil liefern uns die gegen 2000 Jahre älteren bildlichen Darstellungen von zelt- und baldachinartigen Formen, welche sich an den Wänden ägyptischer Grabkammern von der vierten Dynastie des alten Reiches an vorfinden; sie gestatten eine fast zweifellose Wiederherstellung der dargestellten Bauformen, soweit es auf Grund eines farbigen geometrischen Aufrisses überhaupt möglich ist. Aegypten, welches der Verfasser an die letzte Stelle dieses Capitels verwies, — nach Assyrien, dessen monumentale Kunst doch erst vom 9. Jahrhundert v. Chr. an, nach Persien, dessen in keiner Weise selbständige Kunst erst vom 6. Jahrhundert, nach Indien, dessen Baukunst erst vom 5. Jahrhundert an monumental bezeugt ist, — kommt S. 17—19 mit einigen kurzen Andeutungen weg, wobei ein für die richtige Würdigung der Holzbaukunst in ihrem Verhältnisse zur Stilbildung der monumentalen Baukunst principiell hochbedeutsamer Vorgang nicht zum Ausdruck gelangt, der in diesem Lande besonders klar vorliegt und auf anderen Territorien im Alterthum mehr als eine Analogie findet. Jene leichten, mit Base und Pflanzencapitell versehenen Säulenformen, jene mit Papyrus- oder Schilfblättern geschmückten Bekrönungsgesimse von steiler Hohlkehlenform, welche wir in dem bezeichneten frühesten Holzbau der Aegypter antreffen, bieten den ersten Versuch einer Gliederung und kunstmässigen Gestaltung des Baues und seiner Theile dar, soweit unsere monumentale Kenntniss reicht. Diese Gliederung ging in den erst mit der zwölften Dynastie beginnenden Steinsäulenbau über und drückte ihm sein stilistisches Gepräge auf, so dass der ägyptische Säulenbau nur die im Stein und in grandiosen Dimensionen wiederholte Kunstform des alten Holzbaues darstellt, mit der durch das Material gebotenen Aenderung der Verhältnisse. Es sei hier noch bemerkt, dass Lehfeldt das oben erwähnte Bekrönungsgesimse unrichtig als »die Aegypten eigene Form der Traufrinne« bezeichnet. Diese Gesimse sind ohne Kanal (Rinne) und ohne Ablaufmündungen, weil Aegypten ein regenloses Klima besitzt; deshalb kannte die ägyptische Architektur auch nicht das giebelförmige Dach, welches hier gar keinen Sinn hätte.

Die Besprechung der persischen und indischen Monumente greift schon hinüber in das Gebiet der entwickelten Zimmerkunst und des Saalbaues, soweit diese Anlagen einen Rückschluss auf den vorbildlichen oder damit verbundenen Holzbau gestatten; sie hätte demnach sowohl dem ägyptischen Holzbau wie der im nächsten Capitel folgenden Erörterung der indianischen und malayischen, wie der Pfahlbauconstructionen nachgestellt werden müssen, um das vom Verfasser eingeschlagene genetische Verfahren nicht zu durchbrechen. Die bisher betrachteten Gestaltungen bieten dem Verfasser die Gelegenheit, einzelne in der Holztechnik begründete Formen, das Sattelholz, die Abfasung, das Gitterwerk, die Riegelwand und das Dach zu erörtern, bei welch' letzterem Anlass wir doch zu bestimmt versichert werden, dass auch assyrische Tempel und der Tempel Salomo's durch Giebel bekrönt gewesen seien.

Aus dieser, einer ordnenden, ausgleichenden und ergänzenden Bearbeitung

noch bedürftigen, aber vielfach anziehenden und anschaulichen Betrachtung gelangen wir im nächsten Capitel zur Holzbaukunst des classischen Alterthums und damit auch zu einem stetigeren Gange der ferneren Darlegung, gemäss dem geschichtlichen Verlauf. Zunächst werden die kleinasiatischen Grabmäler ins Auge gefasst, wobei indessen den lydischen Gräbern ein Charakter zugeschrieben wird, welchen die Monumente nicht zeigen. Sodann werden die für den Holzbau als steinerne Nachahmungen eines Riegelbaues wichtigen lykischen Grabmäler gewürdigt, wobei die dem Giebeldache an sich wohl bei den Griechen so wenig als anderswo eigene sacrale Bedeutung, die ihm freilich K. Bötticher sehr bestimmt zusprechen will, trotz des S. 21 ausgesprochenen Befremdens vollständig adoptirt wird.

Die Holzbaukunst der Hellenen (S. 35 ff.) wird zunächst in den leichteren zeltartigen Gestaltungen erörtert, welche namentlich bei religiösen Anlässen angewandt und oft prächtig ausgestattet wurden, in welch' letzterer Beziehung die Festgezelte Alexanders d. Gr. und Ptolemäus II. den Gipfel erreichten. Die Idee der sacralen Skene wird (in Anlehnung an Semper) als massgebend für die Ausbildung des Tempelbaues als Peripteros erklärt. In der so wichtigen, für die kunstgeschichtliche Stellung des Holzbaues wie für ein Verständniss der antiken monumentalen Stilformen geradezu grundlegenden Frage, ob der classische Tempelbau aus einem älteren vorbildlichen Holzbau hervorging oder seine Formen einzig aus dem Steinbau gewann, lässt der Verfasser eine selbständige, in sich einige Anschauung nicht zu Tage treten. Er neigt sich zwar zu der zuerst von Heinrich Hübsch (1822) gegen A. Hirt aufgestellten, von Klenze angenommenen und von K. Bötticher in seiner mit Enthusiasmus geschriebenen, aber im Princip verfehlten Tektonik der Hellenen ausgebildeten Steintheorie hin. Wenn er aber S. 21 den steinernen Giebel als eine Nachahmung des Holzdaches, S. 42 die Steinbalkendecke des Peristils als eine Nachbildung der hölzernen Felderdecke der Cella anerkennt, so hat er schon die Achilleusferse der Lithomanen getroffen und den Punkt gewonnen, von wo aus eine befriedigende Erklärung der antiken Gebälkformen möglich ist. Dass er diesen Weg nicht verfolgt, sondern (S. 21, 40, 41) der entgegengesetzten Ansicht wieder die entschiedensten Concessionen macht, ist um so mehr zu bedauern, als es gerade die Aufgabe einer Geschichte der Holzbaukunst wäre, dies Problem einer gründlichen Erörterung zu unterziehen und wenigstens den Standpunkt zu fixiren, wie ihn die bisherige Litteratur und die Monumente ergeben. Wir nähren uns heute noch von der künstlerischen Erbschaft des Alterthums und eine klare Einsicht in deren wahres Wesen ist ebenso ein Erforderniss für die Aesthetik wie für das baukünstlerische Schaffen, deren gegenseitiges Verhältniss erst dann recht fruchtbar werden kann, wenn in solchen elementaren Fragen keine Ungewissheit, kein Zwiespalt mehr herrscht.

Etrusker, Römer und Pompeji liefern den Stoff der folgenden Erörterungen, und mit der für die Entwickelung des christlichen Sacralbaues so wichtigen Hausbasilika der Römer schliesst der erste Abschnitt. Der zweite behandelt die Holzdecken des Mittelalters. Es ist weder möglich, noch unsere

Aufgabe, hier in die Einzelheiten der umfangreichen Darlegung einzugehen. Die principiellen Fragen treten an Bedeutung und Schwierigkeit ohnehin zurück gegen den vorausgegangenen Abschnitt, wenn auch manche der aufgestellten Ansichten kaum zur Evidenz zu führen sind. Doch wäre es unter Anderm von Interesse, wenn der Verfasser die S. 60 ausgesprochenen Grundsätze: dass »das ganze Mittelalter ein steter Kampf, eine Trennung des inneren, wesentlichen Kernes von der sinnlichen Erscheinung war«, — und dass »dieses (?) mittelalterliche Bestreben, das innere Wesen (doch wohl durch die sinnliche Erscheinung?) rein zum Ausdruck zu bringen, auch die Architektur beeinflusste« — mit einander in Einklang zu bringen und z. B. an den romanischen Monumenten Deutschlands zu erweisen versuchen würde, welche von aussen nicht erkennen lassen, ob sie mit einer Holzdecke oder mit Gewölben versehen sind und deren äussere Decoration bei beiden Systemen dieselbe blieb.

Die Erörterung der Deckenformen, die Unterscheidung der italienischen Dachconstruction von der nordischen (nach Hübsch), die technische Charakteristik der Hängewerke, der orientalischen und der abendländischen Holzdecken bieten einen namentlich den Techniker anregenden, reichen Stoff. Ueberhaupt gelangt in den folgenden Darlegungen die auch für das praktische Schaffen unserer Zeit fruchtbare Seite der Holzbaukunst immer mehr zur Geltung, wie dies in der grösseren Gleichartigkeit der Aufgaben in den vorliegenden Zeiträumen begründet ist. Manche der vorgeführten Formen dürfte der heutigen Zimmertechnik zum Gewinn gereichen und den Sinn für die Erfassung des Charakteristischen dieses Kunstzweiges schärfen, während andere Erscheinungen unter dem verständnissvollen Hinweise des Verfassers dazu dienen mögen, irrige Richtungen zu kennzeichnen und vor ähnlichen Wegen zu bewahren.

Das Gesagte gilt im Allgemeinen für die im dritten Abschnitte erörterten kunstvolleren Deckenwerke, die im vierten Abschnitte eingehend geschilderte äussere Gestaltung des Fachwerkhauses des Mittelalters und der Renaissance und die im fünften Abschnitte folgende Erörterung der Renaissance-Decoration. Das geschichtliche Material ist hier von der anziehendsten Mannigfaltigkeit, und es tritt die im Holzbau so entschieden ausgeprägte Eigenart der verschiedenen Nationalitäten deutlich vor Augen. Während die seefahrenden Normannen und Engländer in der Bildung künstlicher und kühner Deckenwerke mittelst Krummsparren, wohl im Zusammenhang mit ihrer Schiffszimmerei, aber auch unter Anregung von seiten der gothischen Wölbekunst das Höchste leisten, werden sie in der Ausbildung der Fachwerkfaçaden an Verständniss und Geschmack von den Franzosen und Deutschen entschieden übertroffen. Die deutsche bürgerliche Holzbaukunst wird auf Grund einer ziemlich umfassenden Statistik in drei Perioden geschieden, deren erste von der Mitte des 15. bis zur ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts reicht und sich durch Wahrheit und Klarheit, durch schlichte Ausprägung des Fachwerkgefüges mit bescheidener, aus dem vollen Holze geschnittener Decoration auszeichnet. Die zweite, von der ersten Hälfte des 16. bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts reichende Periode wird durch den Einfluss der Renaissance bezeichnet. Die Geschossauskragungen werden geringer, der Reichthum der Decoration nimmt zu, die

Betonung der wesentlichen Theile ab; im Innern tritt an die Stelle der mittelalterlichen Balkendecke die Felderdecke. Die dritte Periode, vom Ende des 16. bis in das 18. Jahrhundert reichend, bringt eine romantische Reaction; die Vorkragung der Stockwerke fällt fast oder ganz fort, die Decoration tritt wieder, wenn auch mit anderen Formen als in der ersten Periode, in ein näheres Verhältniss zur Construction. Indess beansprucht diese Eintheilung keine absolute Geltung, da der Vorgang kein gleichmässiger ist und die Grenzen nicht mit Sicherheit gezogen werden können. Die constructive Begründung der Geschossvorkragung zur Sicherung der Standhaftigkeit durch Entgegenwirken gegen ein ungleiches Setzen bei den meist sehr schlecht fundirten Wohnhäusern des Mittelalters (S. 136 f.) ist eine interessante, das Eindringen des Verfassers bekundende Darlegung.

Der Einfluss der Renaissance kam, wie im fünften Abschnitt gezeigt wird, mehr dem Möbel als der Holzarchitektur zu statten, in welcher nun der Schreiner mit seinem Rahmen- und Leistenwerk vielfach den Zimmermann verdrängt. In der Felderdecke, die zu Vergoldung und Einfügung von Gemälden Gelegenheit gibt, im Getäfel der Wände, in der Thürenbildung und im Möbel feiert die Renaissance ihre Triumphe. Wie diese überhaupt weniger auf ein organisches Gestalten, als auf decorative Wirkung ausgeht, so entzieht sie auch der Deckenbildung ihr constructives Gepräge und die Holzgewölbe der Renaissance sind, im Gegensatze zu den normännischen und englischen Dachstühlen, blosse Nachahmungen der Steingewölbe.

Aus dem sechsten Abschnitte, der dem Blockbau des östlichen Europa gewidmet ist, dürfte der dem Alterthum angehörende Obelisk von Axum in Abessynien, mit dessen Darstellung (nach Fr. Kugler) und Beurtheilung Ref. nicht einverstanden ist, ausgeschieden und einem früheren Abschnitte zugewiesen werden. Es werden sodann die Holzkirchen der Slaven und Ungarn, sowie deren Privatbauten nebst denen der Schweden erörtert.

Der letzte Abschnitt behandelt die so charakteristischen Holzbauten der alpinen Landschaften, der Schweiz, des südlichen Schwarzwalds, des oberbayrischen Gebirgslandes und Tyrols, welche nach ihrer Constructionsweise im Blockbau oder im Riegelbau wie in ihrer Decorationsweise sich mehrfach unterscheiden. Sie bieten ansprechende Beispiele einer in ununterbrochener Lebenskraft fortdauernden und eine althergebrachte handwerkliche Thätigkeit oftmals mit sicherem Geschmack verbindenden bürgerlichen Holzbaukunst.

Der angefügte Schlussabschnitt enthält einige Andeutungen über die Werkzeuge zur Bearbeitung des Holzes, über dessen technische Natur und seine Arten, welche wohl besser der Einleitung zugewiesen werden dürften.

Zur Veranschaulichung der mannigfaltigen Gegenstände, welche Dr. Lehfeldts Buch zum ersten Male in zusammenfassender Uebersicht vorführt, sind dem Texte 96 Holzschnitte eingefügt, welche im Vergleich mit der heutigen Ausbildung dieser Illustrationsweise allerdings anspruchslos, aber auch mehrfach einer Correctur bedürftig sind. So dürfte wohl für die Erleuchtung des Rathhauses zu Duderstadt in der Wirklichkeit ausgiebiger gesorgt sein als die S. 149, Fig. 33 im Holzschnitt erscheinende Camera obscura erkennen lässt.

Da wir eben bei dem Capitel der wünschenswerthen Correcturen angelangt sind, so erwähnen wir, dass S. 30 unten statt »ein Zeitgenosse Homers, Hippokrates« — ein Zeitgenosse Herodots zu lesen ist; Seite 245 und 266 sind einige Masse zu berichtigen. Hinsichtlich einer öfters wiederkehrenden Ausdrucksweise (S. 19, 33, 103 und 111) sei bemerkt, dass in der technischen Sprache die Bezeichnung »Balken« nur auf gewisse wagrechte, nicht auf die lothrechten und schief stehenden Hölzer angewandt wird.

Wie das vorliegende Buch nur als die erste Fassung einer für den weiteren Ausbau in Angriff genommenen kunstgeschichtlichen Aufgabe betrachtet werden darf, so dürfen wir wohl von der ferneren Sorgfalt des Verfassers manche Ergänzung erwarten. Das Ornamentale des Holzbaues dürfte bestimmter und übersichtlicher hervortreten, wozu eine reichere Illustrationsweise, welche auch die Farbe zur Geltung gelangen lässt, dienlich wäre. Die maurischen, aus Holz und Gips hergestellten Stalaktitengewölbe, welche am glänzendsten in der Alhambra ausgebildet sind, und deren Construction bei Owen Jones (Alhambra) und Prisse d'Avennes (Art arabe) dargelegt ist, sollten nicht fehlen. Die Dachconstructionen der Thurmbauten in der romanischen Epoche, welche auf Flächencombinationen, die der Spätrenaissance und des Barock, welche auf eine bewegte Silhouette ausgehen, dürften eingefügt, die so reizvollen Erkerbauten des mittelalterlichen und Renaissanceholzbaues vollständiger und zusammenfassend dargestellt werden. Die Aufnahme der monumentalen Bauformen in das Getäfel, Schreinwerk und Gestühle der Gothik, — Formen, die nun doch einmal von der Architektur nicht zu trennen sind, was Lehfeldt S. 184 ff. für die Renaissance schon anerkannte, die jedoch nur unter dem von der Gothik ausgegangenen Anstosse stand, — dürfte nicht übergangen werden; umgekehrt mag der Einfluss der englischen Hänge- und Sprengwerke auf die steinernen Gewölbe der dortigen Gothik, wo die hölzernen Hängesäulen den Anlass zu dem steinernen Stalaktitengewölbe gegeben zu haben scheinen (mit der Halle des Schlosses zu Eltham als Ausgangspunkt, s. Fergusson, History of Arch., Vol. II), einer genaueren Untersuchung werth sein. Denn alle diese Wirkungen und Rückwirkungen setzen die bedeutsame Stellung der Holzbaukunst in dem allgemeineren kunstgeschichtlichen Zusammenhange erst ins volle Licht.

Dr. Lehfeldts »Holzbaukunst« ist eine mit Freude zu begrüssende Arbeit, welcher wir eine fernere Entwickelung und gründliche Ausgestaltung wünschen. Ist auch die Holzbaukunst in dem städtischen Wohnhausbau durch die modernen Bauordnungen vielfach eingeschränkt, aus praktischen Gründen, welche schon Vitruv zu einem Verdammungsurtheil gegen den Fachwerkbau veranlassten, so ist ihr doch im Innenbau, in den accesorischen Anlagen, im Landhaus und in einer Fülle grösserer und kleinerer freistehender Bauten ein reiches Feld künstlerischer Entfaltung gewährt, so dass der Verfasser ihre Kenntniss mit Recht als nothwendig für jeden Architekten bezeichnet. Die geschichtliche Kenntniss ihrer gesammten Entwickelung aber ist für den Kunstfreund von grossem Reiz, für den Schaffenden ein wesentliches Mittel der Geschmacksbildung.

H. Graf.

Schrift, Druck, graphische Künste.

Tobias Stimmers Strassburger Freischiessen vom Jahre 1576. Nach dem Originalholzschnitt der .... Bibliothek zu Strassburg in Lichtdruck-Facsimile mit erklärendem Text, herausgegeben von Dr. **A. Schricker.** Strassburg 1880. 30 Seiten Text. 4°.

Im Jahr 1576 gaben die Strassburger ein grosses Freischiessen, wie es damals schon so wechselnd von Stadt zu Stadt eingeführt war. Sie hatten dazu auf dem Freischiessen zu Worms 1575 die Verpflichtung übernommen und liessen nun viele Einladungen ausgehen. Unter anderen kamen die Züricher auf einem grossen Schiff, die Limmat, die Aar und den Rhein herab mit dem Topf voll Hirsebrei, den sie noch heiss nach Strassburg gebracht haben wollen. So wenigstens heisst es in der Beschreibung dieser Fahrt, die sich noch erhalten hat. Vom Fest selber hat Tobias Stimmer eine grosse Zeichnung gemacht und in Holz geschnitten, welche sowohl für die Geschichte der Holzschneidekunst, wie mehr noch für die bildliche Culturgeschichte nicht ohne Interesse ist: Zelte, Buden, Hütten, Waffen und Costüme, Vornehm und niederes Volk sind in gar mannigfacher Weise dargestellt. Ueber alles insbesondere, was das Schützenwesen selber betrifft, gibt der Text die Auskunft. Das Blatt selber, in einer auf Leinwand gezogenen Rolle, dem Büchlein hinzugefügt, ist sauber und trefflich wiedergegeben. *J. F.*

D. Guilmard, Les Maîtres Ornamanistes.... Publication enrichie de 180 planches tirées à part et de nombreuses gravures dans le texte.... Précédée d'une Introduction par le Baron Davillier. Paris. 4°.

Dieses Werk kommt dem modernen Bedürfniss oder vielmehr sagen wir lieber, dem modernen Hunger nach Ornamenten in doppelter Weise entgegen, einmal praktisch und sodann wissenschaftlich. Das Hauptbedürfniss sowohl bei den Franzosen, sowie bei denjenigen Völkern, welche mehr oder weniger bereits der Reform des Geschmacks folgen, geht doch auf die Motive der Renaissance und ihrer edleren Nachfolger hinaus, nicht aber auf diejenigen des klassischen Alterthums oder des Mittelalters. Der Kupferstich entspricht ihm also mit dem, was er seit seiner Entstehung geschaffen hat, ganz vorzugsweise, und der Herausgeber, wenn er eine Zusammenstellung der vornehmsten Ornamentstiche macht, hat damit Vieles, wenn auch nicht Alles gethan, was heute der praktische Bedarf verlangt. Er entnimmt sie den sämmtlichen Hauptschulen der Kupferstecherkunst, der französischen, der deutschen, der italienischen und der niederländisch-holländischen, und führt sie innerhalb derselben in chronologischer Folge der Meister vor. Damit leitet er uns zugleich in erwünschter und lehrreicher Weise den geschichtlichen Weg, den er im Text mit Notizen über die Künstler, ihr Leben, ihre Werke und deren Fundstätten begleitet. Kurze Einleitungsworte gehen den einzelnen Schulen und Perioden voraus. Das Unternehmen ist also als ein nützliches und zeitgemässes zu bezeichnen. Die Herstellung der Blätter geschieht durch Heliogravure ohne Retouche, wodurch allerdings die vollständige Treue verbürgt ist, aber doch die Reinheit und Schärfe der Originale, welche sie als Kupferstiche besitzen, nicht erreicht wird. Der Herausgeber hat sich um die

besten Originale bemüht, und zu diesem Zwecke haben sowohl öffentliche Kupferstichsammlungen, so die zu Paris und Brüssel, wie Privatsammlungen ihren Inhalt zur Verfügung gestellt. Das Werk ist auf 180 Blätter berechnet. Die drei uns vorliegenden Lieferungen führen die französischen Ornamentisten, oder wie man in Frankreich jetzt sagen will, Ornamanisten bis in die Zeit Ludwigs XIV. *J. F.*

Recueil de cartouches.... tirés de l'atlas d'**Abraham Ortelius.** 1569. Ch. Claesen, Editeur. Siège. 4°.

Auf 16 colorirten Tafeln eine Sammlung von Cartouchen, Rahmen oder umrahmten Tafeln in jenem ausgesägten, umgebogenen, durchgesteckten, nicht grade allzu vernünftigen Holzlederornament, wie es in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts vorzugsweise in Deutschland und in den Niederlanden viel beliebt war. Insofern grade diese Art der deutschen Renaissance heute bevorzugte Anwendung findet, wird die kleine, sauber in colorirtem Stich ausgeführte Sammlung Vielen willkommen sein. *J. F.*

F. Warnecke, Heraldisches Handbuch für Freunde der Wappenkunst.... Mit 313 Handzeichnungen von E. Doepler d. J.... Görlitz 1880. 4°. 48 Seiten Text mit 33 lithographirten Tafeln.

Die Heraldik ist freilich eine sehr esoterische Wissenschaft und Manche glauben, dass ihre Zeit gänzlich verflossen sei. Dennoch existirt sie auch heute noch und zwar nicht blos als Wissenschaft, sondern selbst als eine Art von Kunst. Wenn es auch Wenige sind, die an ihr Interesse nehmen, so ist es doch keineswegs geschehen, dass der Kreis derselben sich verringert hätte. Ganz im Gegentheile: das Interesse an der Heraldik ist in der neuesten Zeit entschieden wieder gewachsen, ja man drängt mit Erfolg nach einer Reform derselben. Im Laufe der letzten Jahrhunderte verkommen, verzopft, verirrt, soll sie jetzt nach guten alten Mustern auf die alten einfachen Principien zurückgeführt werden. Ein Handbuch nun, welches diesem Streben, diesem erneuten Interesse entgegen kommt, stösst in der That und Wahrheit auf ein vorhandenes Bedürfniss, von wie Vielen oder wie Wenigen nun auch das Bedürfniss getheilt werden mag. Jeder Vorstand archäologischer Sammlungen des Mittelalters und der Neuzeit weiss das aus den Fragen, die wieder und wieder an ihn gerichtet werden. Dieses Handbuch, das von einem bekannten Fachmanne den Freunden der Wappenkunst, sowie den Künstlern geboten wird, kann daher willkommen geheissen werden. Es will nichts Neues bringen und bringt nur Deutsches, aber was es bringt, ist einfach und sachgemäss und wohlgeeignet, das Verständniss zu fördern und die Fragen des Künstlers zu beantworten. *J. F.*

Heuman Sevogel von Basel und sein Geschlecht. Von K. **Fischer-Merian.** Hochquart. XVI, 121 Seiten. Basel, B. Schwabe.

Nicht seines Inhaltes, aber seiner künstlerischen Ausstattung halber verdient dieser Beitrag zur schweizer Specialgeschichte an dieser Stelle erwähnt zu werden. Verfasser und Verleger haben viel aufgewandt, um diese Monographie über einen der Helden von St. Jakob würdig in die Welt zu schicken: Kräftiges Handpapier, geschmackvoller Druck mit neuen Renaissancelettern,

Initialen, Vignetten, Radirungen und Lichtdruck — nichts ist gespart. Und zwar sind für den Bilderschmuck zum Theil Originale benutzt worden, welche man gern reproducirt sehen wird. So bringt gleich das Widmungsblatt eine Randzeichnung von Hieronymus Hess aus Basel, dem ausserhalb der Schweiz wenig gekannten Schüler Kochs, S. 23 ein prächtiges Patricierpaar von Urs Graf, S.S. 37, 46 und 69 Baseler Zeichnungen von Nic. Manuel; die Schilderung Andrea Gattaro's von Festlichkeiten während des Concils zu Basel gibt Gelegenheit, die Namen von Baseler Goldschmieden aus der Zeit von 1364 bis 1490 aufzuzählen und dazu einige besonders schöne Stücke aus den (von Jak. Burkhardt im Basler Taschenbuch für 1864 besprochenen) Goldschmiedrissen in der dortigen Kunstsammlung zu reproduciren. Zu bedauern ist allerdings, dass der Verfasser die Originale nicht durchgängig treu wiedergeben, sondern theilweis in nicht immer glücklicher Weise für neue Compositionen verwenden liess. Dasselbe gilt von den Initialen, welche Handschriften des IX., XII. und XV. Jahrhunderts entlehnt wurden. *B. B.*

Kunstindustrie. Costümkunde.

Ueber das Kunstgewerbe der alten und neuen Zeit. Von v. **Huber-Liebenau,** Oberlandesgerichtsrath in Nürnberg. (Deutsche Zeit- und Streitfragen, Heft 136—137.) 8°. 72 Seiten. Berlin, C. Habel.

Seite 21 dieser Schrift ist wörtlich zu lesen: »Einen gewaltigen Wendepunkt bildete auf allen Gebieten der Kunst und des Kunstgewerbes die Renaissance, welche in Italien, besonders auch in Venedig, als Frührenaissance in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts Cinquecentisten, mit Raphael, Michel Angelo, Julio Romano, Rosso und Primatice (sic), durch die Wiedergeburt der antiken klassischen Kunst auftrat, und namentlich (!) auf dem Felde des Kunstgewerbes in der Weberei, Tischlerei, im Schmiedegewerbe, dann (!) in der Gold- und Silberschmiedekunst — hier vornehmlich durch Benvenuto Cellini — das ganze Arbeitschaffen durch zwei Jahrhunderte geistig reinigend und Kunst und Gewerbe innig verbindend durchdrang, den Geschmack veredelte und wahre Meisterwerke hervorbrachte.« Derselben Sachkenntniss und Klarheit des Ausdrucks begegnet man beinahe auf jeder Seite. Der Verfasser gibt gewissenhaft die Schriften an, von Lübke und Falke bis Pietsch und Fischbach, aus denen er die Materialien für seine Abhandlung gewonnen hat; es scheint aber, dass er das Kunstgewerbe der alten wie der neuen Zeit wirklich nur aus einer Lectüre kennt, welche kaum eine geordnete sein dürfte. Endlich muss wohl ausgesprochen werden, dass das Kunstgewerbe anderer Unterstützung bedarf, als es durch solche ohne Zweifel herzlich wohlmeinende, aber in jedem Belang unberufene Wortführer erhält. *B. B.*

J. H. von Hefner-Alteneck, Trachten, Kunstwerke und Geräthschaften vom frühen Mittelalter bis Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. Frankfurt a/M. 1879. Lief. 1—7.

Hefner-Altenecks beide Hauptwerke, das Trachtenbuch sowie die »Kunstwerke und Geräthschaften«, welche letzteren im Vereine mit K. Becker be-

gonnen wurden, sind in der ganzen Kunstwelt nach ihren Vorzügen, nach ihrer bahnbrechenden Bedeutung, nach ihrer Zuverlässigkeit so gut bekannt, dass bei einer neuen Auflage kaum etwas nöthig ist, als von ihrer Erscheinung Mittheilung zu machen und die lieben und bewährten Freunde herzlichst willkommen zu heissen. Aber sie erscheinen diesmal nicht nur in neuer Auflage, sondern auch in wesentlich neuer Gestalt. Aus den zwei Werken ist eines geworden, das die Trachten und das Geräthe zugleich umfasst, und so sind auch die beiden Titel »Trachten des christlichen Mittelalters« und »Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance« in den einen obigen Titel zusammengeflossen. Das ist eine durchgreifende Veränderung, aber es ist oder wird noch mehr als das geschehen. Das Werk, nunmehr chronologisch geordnet und so in chronologischer Folge erscheinend, wird in dieser zweiten Auflage über das sechzehnte Jahrhundert hinaus bis zum Ende des achtzehnten fortgeführt werden; es erhält dadurch eine sehr bedeutende Vermehrung. Ferner ist die Technik der bildlichen Darstellung geändert worden. Die Bilder der ersten Auflage waren als Kupferstiche und die colorirten Exemplare durch Handilluminirung hergestellt. Diesmal hat sich der Verfasser entschlossen, den bis heute sehr vervollkommneten Farbendruck zu benützen, und wie die bisher erschienenen sieben Lieferungen beweisen, hat er sehr wohl daran gethan. Die Abbildungen haben in keiner Weise an Schärfe, Deutlichkeit und Stiltreue verloren. Endlich erscheinen noch im Inneren manche kleinere Verbesserungen und Veränderungen; manche Zeitbestimmungen werden schärfer gefasst, einzelne minder entsprechende Blätter durch andere ersetzt. Die zweite Ausgabe profitirt also in mehrfacher Weise von dem Fortschritt der vierzig Jahre, welche seit dem ersten Beginn des Werkes verflossen sind. *J. F.*

Gustav Freiherr von Suttner, Reiterstudien. Beiträge zur Geschichte der Ausrüstung der vorzüglichsten Reiterarten im 16. und 17. Jahrhundert. Wien, Gerold & Co. 1880. 76 S. 8°. Mit 65 Illustrationen.

Das ist eine in solidestem Geschmacke schön ausgestattete Monographie über einen sehr interessanten Punkt der militärischen Costümgeschichte. Als mit dem Beginn der Neuzeit an die Stelle des kriegerischen Ritterthums der Berufssoldat trat, gingen mit der Ausrüstung des Kriegsmanns und insbesondere des Reiters zahlreiche Veränderungen vor, Veränderungen, die auf dem Aussterben und Ablegen des Alten und der Einführung des Neuen beruhen. Diese Einführung geschah erst versuchsweise, prüfend und wieder verwerfend und dann endlich definitiv. Alles, was dahin gehört, ist nun in der vorliegenden Monographie im Einzelnen völlig sachgemäss und genau an jenen verschiedenartigen Berufsreitern nachgewiesen, welche, nunmehr in Regimenter und Compagnien geordnet, den Ritter für den Krieg zu ersetzen hatten. Es sind fünf Reiterarten, welche der Verfasser nach einander dem Leser nach ihrer Entstehung und Bewaffnung vorführt, den Lancier, den Kürassier, den Arkebusier oder Karabinier, den Dragoner und den Chevaux-leger, und zwar mit Berücksichtigung von Oesterreich, Deutschland, Frankreich und England.

J. F.

Modelbuch aller art Nehewercks vnd Stickens .... Zu Franckenfort | am Mayn | Bei Christian Egenolff. 1880 neu aufgelegt von **George Gilbers**. Dresden. Mit Vorwort von Prof. Melchior zur Strassen. 4°. Mit 71 Tafeln.

Eines jener Musterbücher, welche zahlreich in Deutschland und anderswo im sechzehnten Jahrhundert erschienen, um in die neue Kunstweise der Renaissance einzuführen. Das vorliegende, das hier auf photolithographischem Wege facsimilirt erscheint, dürfte zu den ältesten gehören. Die Herausgeber schreiben es dem Jahre 1527 zu, welches Datum der Haupttitel nicht trägt; ein Blatt zeigt vielmehr die Jahreszahl 1533. Den Inhalt bilden Ornamente für Stäbe, Bänder, Säume, aufsteigend, laufend, horizontal componirt, mit flüchtiger Hand wie mit der Feder in Umrissen gezeichnet. Dem Stil nach gehören sie der eigentlichen Uebergangsperiode an; manche sind streng gothisch, andere vollkommen Renaissance, andere wieder zeigen die alten Motive in neuer Formengebung. Ein deutscher Charakterzug waltet durchaus vor. So vermag das Werk allerdings der gegenwärtigen Strömung für deutsche Renaissance vielfach Vorschub zu leisten; es bietet ihr eine Menge verwendbarer Motive.

J. F.

F. Schwenke, Ausgeführte Möbel und Zimmereinrichtungen der Gegenwart. Berlin. Fol.

Diese Publication, welche nur Abbildungen von wirklich ausgeführten Gegenständen bringt, legt ein gutes Zeugniss ab von dem Umschwung und dem Fortschritt in der Möbelschreinerei und der Zimmereinrichtung in Deutschland. Vor sehr wenigen Jahren noch wären Publication und Gegenstände in Deutschland unmöglich gewesen. Die dargestellten Mobilien, von verschiedenen Berliner Architekten entworfen und von Berliner Industriellen ausgeführt, halten sich in ihrem Stile sämmtlich an die Renaissance, schwankend zwischen einer Hinneigung zu früher italienischer und später flämischer Art. Aus diesem Gesichtspunkt liessen sich wohl im Einzelnen Bedenken erheben, die man vor dem Ganzen gerne unterdrückt. Die Ausführung in Lithographie und Lichtdruck ist gut, scharf und klar. Der einzelnen Aufnahme folgt allemal ein Blatt mit vergrösserten Details. Das Werk ist auf sechs Lieferungen berechnet, jede mit zwölf Tafeln. Die erste Lieferung liegt uns vor. *J. F.*

M. Meurer, Italienische Majolicafliesen aus dem Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts nach Originalaufnahmen. Berlin. Fol. Mit Farbendrucktafeln.

Der Zweck dieser Publication ist ein praktischer. Sie will der erneuerten Anwendung glasirter Fliesen zur Decoration der Innenräume bei Fussböden, Wänden, Kaminen etc. Vorbilder gewähren. Der Herausgeber hat sich die italienischen Majolicafliesen erwählt, eine Wahl, die ganz löblich ist, denn erstens sind diese Fliesen an sich interessant und erweitern unsere Kenntniss der Majoliken, und zweitens ist es grade die italienische Art, welche von der modernen Fliesenfabrication in England wie in Frankreich oder Deutschland am wenigsten Beachtung gefunden hat. Die Ausführung in Farbendruck in Naturgrösse ist treu und gut. Das Werk ist auf 24 Tafeln berechnet, von denen uns acht vorliegen. Der Text soll folgen. *J. F.*

Litteratur über Museen, Ausstellungen, Kunstinstitute.

Die Kunstsammlung von Eugen Felix in Leipzig. Katalog, verfasst von Dr. **A. von Eye** und **P. C. Börner.** Leipzig 1880. 8°. Dazu »Atlas . . . 36 Tafeln in Lichtdruck, ausgeführt von der A. Naumann'schen Lichtdruckerei«. Folio.

Eine schöne Sammlung und ein guter Katalog! Die Sammlung des Herrn Felix, obwohl von neuer Entstehung, ist bekannt durch die Trefflichkeit ihres Inhalts, welchen ein guter Geschmack und kenntnissreiches Verständniss, unterstützt von nicht versagenden Mitteln, in verhältnissmässig kurzer Zeit zu Stande gebracht haben. Sie umfasst Gegenstände des Mittelalters und der Renaissance. Der Zeit nach beschränkt, ist sie doch nach den Kunstzweigen vielseitig, da sie neben den Kunstindustriegegenständen jeder Art auch Bilder, Miniaturen, Kupferstiche und Holzschnitte einschliesst. Der Katalog ist durchaus sachgemäss gearbeitet. Ohne ein künstliches System aufzustellen, folgt er einer praktischen, für eine derartige Privatsammlung ganz vernünftigen Eintheilung. Er nimmt zwei Hauptgruppen an: 1) die Gegenstände aus dem Runden oder vielmehr diejenigen nach drei Dimensionen, und 2) diejenigen auf der Fläche, d. h. Malerei und Zeichnung. Die erste Gruppe, für welche, wohl etwas zwangsweise, der Ausdruck Plastik gewählt ist, umfasst also die eigentliche alte Kunstindustrie, die zweite Gemälde, Miniaturen, Glasgemälde, Gravüren und Holzschnitte. Die Beschreibung der einzelnen Gegenstände ist meistens kurz und bündig und gibt das Wissenswerthe und Charakteristische präcise an und fügt auch die Grösse und die letzte Herkunft hinzu. Was wir bei einem guten Katalog aber nicht billigen können, das ist, dass nicht immer die Bezeichnung des Gegenstandes selbst als Schlagwort voransteht, sondern adjectivische Zusätze wie »Klein«, was ja durch die Grössenangabe überflüssig ist, oder »Rund« oder »Geistlich« oder »Emaillirt«, was in die Beschreibung gehört, oder gar »Aehnlich«, womit auf einen früheren Gegenstand hingewiesen wird, während doch jede Beschreibung für sich selbständig und genügend sein soll. Ganz ausgezeichnet sind die Lichtdrucktafeln im Atlas, zart und vollkommen in den Tönen, deutlich im Contour und klar bis in die feinsten Details, überhaupt die ganze Ausstattung höchst würdig. *J. F.*

Verzeichniss der wichtigeren Besprechungen.

Apell, Al. Handbuch für Kupferstichsammler. (J. E. W.: Ztschr. f. bild. K. B. 39.)

Aus'm Weerth, E. Wandmalereien des christl. Mittelalters in d. Rheinlanden. (Archiv f. kirchl. Kunst 7.)

Bezold, G. v. Sulla limitazione di Pompei. (Bullet. dell' inst. di corr. arch. 6.)

Boissier, G. Promenades archéologiques. Rome et Pompéi. (Le Livre 7.)

Boito, C. Architettura del medio evo in Italia. (Middleton: Academy 433.)

Chesneau, E. Le statuaire J. B. Charpeau. (H. Billung: Ztschr. f. bild. K. B. 36.)

Compte-rendu de la Commission Impér. Archéologique pour l'année 1877.

St. Pétersbourg. (Murray: Academy 423—427.)
Demay, G. Histoire du costume au moyen-âge d'après les sceaux. (Le Livre 8.)
— — Le costume au moyen-âge d'après les sceaux. (Wien. Abendpost 193.)
Du Seigneur, M. L'art et les artistes au Salon de 1880. (Le Livre 8.)
David, J. Le peintre Louis David. (L. Gonse: Gaz. d. Beaux-Arts 276; M. Vachon: Le Livre 6.)
Fleury, Ed. Antiquités et monuments du département de l'Aisne. (J. Corblet: Rev. de l'art chrét. 29.)
Gruyer, G. Les illustrations des écrits de Savonarole. (Archiv. stor. artist. di Roma IV, 1; L. Gonse: Gaz. d. B.-Arts 278.)
Havard, H. L'art et les artistes hollandais. (O. Berggruen: Ztschr. f. bild. K. 9. 10.)
Hedou, J. Jean Le Prince et son œuvre. (Le Livre 8.)
Houdoy, J. Histoire artistique de la Cathédrale de Cambrai. (Le Livre 6.)
Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen. I. 1. (Lit. Centr.-Bl. 24.)
Janitschek, H. Die Gesellschaft der Renaissance. (Sybel: Histor. Ztschr. 3; La rassegna settimanale, Roma 20 giugno.)
Katalog der Pinakothek in München. IV. Aufl. (W. Schmidt: Ztschr. f. bild. K., B. 40.)
Kekulé, R. Ueber ein griech. Vasengemälde im akad. Kunstmuseum zu Bonn. (Lit. Centr.-Bl. 29.)
Krell, P. F. Classiker der Malerei. (E. Véron: L'Art 288.)
Kunst, die, für Alle. (Lübke: Augsb. Allg. Ztg. 193. 194.)
Lehfeldt, P. Die Holzbaukunst. (Anz. f. Kde. d. d. Vorzt. 5; W. Lübke: Ztschr. f. bild. K., B. 42.)
Lessing, J. Die Silberarbeiten von Anton Eisenhoit aus Warburg. (Th.: Ztschr. f. bild. K., B. 37.)
Levy, A. Les grandes eaux-fortes de Rembrandt. (Journ. d. B.-Arts 11.)
Lübke, W. Geschichte der italien. Malerei. (Journ. d. B.-Arts 14.)
Lübke, Lützow. Denkmäler der Kunst. IV. (Lit. Centr.-Bl. 35.)
Massarani, T. L'art à Paris. (Le Livre 8; P. Lefort: Chron. des Arts 27.)
Müntz, E. Les arts à la cour des papes. (Arch. stor. artist. della città di Roma IV, 1; Courajod: L'Art 296.)
Nordhoff, J. B. Die Kunst- und Geschichts-Denkmäler des Kreises Hamm. (Ztschr. f. bild. K., B. 40.)
Raccolta delle migliori fabbriche antiche e moderne di Firenze, dissegnate da R. e E. Mazzanti. (F. O. Schulze: Ztschr. f. bild. K., B. 42.)
Rowlandson the Caricaturist. London, Chatto and Windus. 1880. (Ad. Piat: L'Art 295.)
Schauss. Die Schatzkammer des Bayerischen Königshauses. (Lübke: Ztschr. f. bild. K., B. 39.)
Schmoller. Die Wollweberzunft in Strassburg. (Revue crit. 25.)
Schultze, V. Archäologische Studien über altchristl. Monumente. (Lit. Centr.-Bl. 25.)
Statistisches Handbuch für Kunst und Kunstgewerbe im Deutschen Reich. (Ztschr. f. bild. K., B. 35.)
Stark, C. Handbuch der Archäologie der Kunst. (Lit. Centr.-Bl. 35.)
Synopsis of the contents of the British Museum. Department of coins and medals. (Kluegmann: Bullet. di correspond. archeol. 7. 8.)
Vasari, neue Ausgabe, Bd. IV. (Ztschr. f. bild. K., B. 37.)
Wiener, Ch. Pérou et Bolivie. (E. Soldi: L'Art 296 ff.)
Woltmann, Geschichte der Malerei. I. (Springer: Ztschr. f. bild. K. 11.)
Wurzbach, A. v. Arnold Houbrakens grosse Schouburgh. (Wessely: Ztschr. f. bild. K., B. 34.)

Notizen.

(Ein Bild von G. Flinck.) Vor einigen Jahren kaufte ich in Danzig ein älteres Oelgemälde, das dort seit einem Jahrhunderte im Besitz von Kunstfreunden (Wessel, v. Duisburg, Mohnicke, R. Kämmerer) sich nachweisen lässt. Da es künstlerisch wie kunsthistorisch gleich werthvoll und interessant ist, so verdient es wohl in weiteren Kreisen bekannt zu werden.

Es ist das lebensgrosse (0,52 m breit, 0,64 m hoch) Porträt, Brustbild eines jungen Mannes von etwa dreissig Jahren, mit rundlichem Gesicht, kleinem Schnurr- und Knebelbart, mit reichem dunklen Lockenhaar, in braunem Lederwamms mit Halsberge und weissem Kragen, welcher über letztere herauskommt, und mit rothbraunem Hute mit weisser Feder. Es ist mit grossem Fleisse und Sorgfalt durchgeführt, doch keineswegs miniaturartig behandelt, vortrefflich modellirt, sehr lebendig und lebenswahr und von einem wunderbar schönen, warmen und saftigen Gesammtton, der mit seinem Halbdunkel sofort an Rembrandt erinnert. Dieses Bild ist unten rechts, unzweifelhaft echt. bezeichnet:

G. Flinck
1636

durchaus wohl erhalten und ganz intact [1]).

Govaert Flinck aus Cleve, geb. 1615, war, wie Sandrart mittheilt und allgemein bekannt ist, einer der bedeutendsten Schüler Rembrandts und ein seiner Zeit hochgeschätzter Porträtmaler.

Mein Bild hat in seiner Malweise wie in seinem Ton die grösseste Aehnlichkeit mit einem kleinen halblebensgrossen Porträt eines baarhäuptigen jungen Mannes, Brustbild, nahezu en face, in schwarzem Mantel mit Halsberge und weissem Kragen, dessen bartloses Gesicht von dunklem Haar umwallt ist; letzteres befindet sich, als Eigenthum der Stadt Nürnberg, im Germanischen Museum. Eine getreue Wiederholung desselben besitzt, nach W. Bode, das

---

[1]) Ein Seitenstück dazu »Portrait de jeune fille« in malerischem Costüm »Aetatis 16« ebenfalls vom Jahre 1636 fand sich in der »Galerie du Palais de San Donato« (Katalog Nr. 781) und wurde im April 1880 um 6600 Frcs. verkauft.

Museum des Haag und zwei ganz ähnliche Bildnisse, welche für Selbstporträts Rembrandt's gelten, sind, ebenfalls nach Bode, in den Galerieen zu Cassel und Gotha. —

Ich hielt früher, gestützt auf die Aehnlichkeit der Behandlung beider Nürnberger Bilder und die echte Bezeichnung des meinigen, das Bild im Germanischen Museum ebenfalls für eine Arbeit des Govaert Flinck. Seitdem ich jedoch, in Folge einer bestimmten Behauptung W. Bode's, das Bild im Germanischen Museum nochmals genau untersucht und mich überzeugt habe, dass es mit dem Monogramm Rembrandt's versehen ist, werde ich zu der Ueberzeugung gedrängt, dass auch mein Bild im Wesentlichen ein Werk Rembrandts ist. G. Flinck dürfte mein Bild — es scheint ein Porträt des Rembrandt[2]), welcher damals 30 Jahre alt war, zu sein — im Atelier und unter dem andauernden Einflusse und der Aufsicht seines Lehrers Rembrandt, als Studie gemalt[3]) und letzterer schliesslich selbst die letzte Hand daran gelegt haben, so dass es, obgleich zum grossen Theil von der Hand Flincks gemalt und desshalb völlig richtig mit dessen Namen bezeichnet, doch im Wesentlichen ein Werk von Rembrandt ist. Die Richtigkeit dieser Ansicht wird auch durch die Thatsache betätigt, dass alle späteren Gemälde Flincks einen durchaus andern Charakter tragen.

Nürnberg. *R. Bergau.*

(Lamey-Preis-Stiftung an der Universität Strassburg). Für die Lamey-Preis-Stiftung ist am 1. Mai 1880 die folgende Preisaufgabe gestellt worden: »Geschichte der Städtebaukunst bei den Griechen.« Zu verwerthen sind nicht blos die antiken litterarischen und epigraphischen Zeugnisse, sondern auch die Ergebnisse von Ausgrabungen und Untersuchungen an Ort und Stelle. Diejenigen Theile der Untersuchung, welche bereits genügend erforscht und erörtert zu sein scheinen, können unter Hinweis auf die bezüglichen Arbeiten von der Darstellung ausgeschlossen oder kürzer behandelt werden. — Bei der Darstellung ist darauf zu achten, dass sie nicht einen ausschliesslich gelehrten Charakter trage, sondern wenigstens die Hauptresultate in einer allgemein fasslichen und lesbaren Form vorgetragen werden. Der Preis beträgt 3000 Francs = 2400 Mark. — Die Arbeiten müssen vor dem 1. Januar 1884 eingeliefert sein. Die Vertheilung des Preises findet statt am

---

[2]) Vosmaer erwähnt ein Porträt des Rembrandt von der Hand des G. Flinck vom Jahre 1637.

[3]) Vosmaer nimmt (in seinem schönen Buche über Rembrandt) zwar an, dass Flinck im Jahre 1638, als er dreiundzwanzig Jahre alt war, nicht mehr im Atelier Rembrandt's war, weil die Schüler »gewöhnlich« ihre Bilder nicht bezeichnet haben, denn eine Bestimmung der Statuten der Malergilde im Haag sagt, dass derjenige Schüler, welcher im Stande ist, seinen Namen auf sein Bild zu setzen, als Meister betrachtet werden solle. Aber diese Bestimmung ist erst vom Jahre 1656 und ihre Existenz beweist eben, dass früher, also auch 1636, das Gegentheil oft geschehen ist. Es liegt demnach kein Grund vor anzunehmen, dass Flinck im Jahre 1638 nicht mehr Schüler Rembrandt's war.

1. Mai 1885. Die Bewerbung um den Preis steht Jedem offen, ohne Rücksicht auf Alter oder Nationalität. Die Einreichung der Concurrenzarbeiten erfolgt an den Senatssecretär. Die Concurrenzarbeiten sind mit einem Motto zu versehen, der Name des Verfassers darf nicht ersichtlich sein. Neben der Arbeit ist ein verschlossenes Couvert einzureichen, welches den Namen und die Adresse des Verfassers enthält und mit dem Motto der Arbeit äusserlich gekennzeichnet ist. Die Versäumung dieser Vorschriften hat den Ausschluss der Arbeit von der Concurrenz zur Folge. Geöffnet wird nur das Couvert des Verfassers der gekrönten Schrift. Eine Zurückgabe der nicht gekrönten oder wegen Formfehler von der Concurrenz ausgeschlossenen Arbeiten findet nicht statt. Die Concurrenzarbeiten können in deutscher, französischer oder lateinischer Sprache abgefasst sein.



TOD MARIÄ, AUS DER SCHULE PACHER'S

Nach dem Original im Schlosse Ambras (s. S. 112).

Zwei Altarflügelbilder aus dem Schlosse Ambras.

Auf Holz. 1,20 M. hoch, 1 M. breit.

Von den kunsthistorischen Sammlungen, durch welche Erzherzog Ferdinand von Tirol das Schloss Ambras zu einem Museum von Rüstungen, Waffen, Werken der bildenden Kunst, Naturmerkwürdigkeiten, Schriften- und Bücherschätzen umgestaltet hatte, ist nur ein Theil in den ursprünglichen Räumen zurückgeblieben — minder reich an Seltenheiten von künstlerischem Werth, doch bedeutsam durch die Mannigfaltigkeit von Wehr- und Waffenstücken wie durch die Fülle von Schnitzarbeiten und Sculpturen, welche zur Schaustellung oder zu täglichem Gebrauche bestimmt, hier die Aussenseite, dort das Innere von Schränken und Schreinen zieren. Kostbarkeit des Stoffes, meisterhafte Ausgestaltung und ihre Bestimmung für den Schmuck der Fürstengemächer verleihen nicht wenigen dieser kunstgewerblichen Erzeugnisse besonderen Reiz und lassen bedauern, dass die eingehende Besichtigung bedeutsamer Stücke zur Kenntniss der Technik und des Kunstcharakters mit den Bestimmungen der hohen Aufsichtsbehörde über den Zutritt des Publikums unvereinbar bleibt.

Der Zweifel, ob Ambras aus den Trümmern eines Römercastells hervorgegangen oder erst im Mittelalter durch die Grafen von Andechs errichtet worden sei, erscheint im Hinblick auf den Glanz, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts diesen Wohnsitz einer gefeierten Fürstin umstrahlte, von geringem Belang. Als Geschenk des Kaisers Ferdinand verlieh dessen Sohn die Herrschaft mit allen Rechten und Gefällen 1564 seiner geliebten Gemahlin Philippine zum Eigenthum und blieb unausgesetzt auf Verschönerung dieses Kleinods durch Bauten und die Vereinigung von Schätzen der Kunst mit ausgewähltem Hausgeräth bedacht; die umfangreiche Portraitgalerie gab von den vielseitigen Verbindungen des Hauses Habsburg mit europäischen Fürstenfamilien eine

lichtvolle Uebersicht und neben Werken profaner Kunst fanden hier und da auch kirchliche Bilder Raum, von denen eine erhaltene Tafel aus der Schule M. Pachers den »Tod Mariä«, rückseitig, vielleicht von anderer Hand in gröberen Zügen, die »Beschneidung Christi«, zeigt.

Rohe Uebermalung der Draperie, Spalten und Risse des Holzes, Abblätterungen der Vergoldung, Verwitterung der Farben, haben Zeichnung und Colorit auf der Vorderfläche vielfach verwischt; die Composition ist im Ganzen unangetastet und die Ausgestaltung bis auf Einzelheiten erkennbar geblieben, doch hat der Apparat des Photographen keinen brauchbaren Schattenriss des Bildes geliefert und erst die kunstgeübte Hand des Malers Franz Jobst ein treues Spiegelbild der trauernden Apostel entworfen.

Im hellvioletten Kleide, mit engen, verschnürten Aermeln, ruht die Gottesmutter in der Mitte des Gemachs auf dem Sterbelager — das verschleierte Haupt mit krampfhaft verzogenen Augen, schmerzerfüllten Zügen und halbgeöffnetem Munde auf die blaugestreiften Kissen gesenkt, die schmalen Hände mit dünnen zugespitzten Fingern lose vor der Brust gekreuzt. Auf beiden Seiten die Jünger in staffelförmiger, durch die Wahl des Augenpunktes bedingter Erhöhung von den knienden Gestalten im Vordergrunde bis zu den letzten zum Theil verdeckten Zeugen, unter denen auch Christus mit segnend vorgestreckter Hand zu Häupten seiner Mutter gegenwärtig ist. Uebersichtlicher zur Rechten, wo Johannes im gelbgrünen Mantel, dessen rothe Unterseite sich umschlagartig über die zurückgestreckten Füsse biegt, vom untern Rande des Bettgestells hinter dem scheibenförmigen Strahlennimbus nach den betenden Genossen gegenüber schaut, Petrus neben dem Erlöser der Sterbenden den Segen des geweihten Wassers spendet, zwei Apostel zur Seite das thränenerfüllte Angesicht verhüllen; gedrängt auf der Linken, indem hier über dem vordersten Paar — das am Fuss des Bettes aus dem aufgeschlagenen Buche die Sterbegebete liest — noch sechs Köpfe mit grossen Heiligenscheinen sich in den Raum vertheilen.

Uebereinstimmend, wie die Bildung der länglich zugespitzten, meist bärtigen Gesichter mit wellig gescheiteltem Haar über der niedrigen Stirn, halbgeöffneten, geschweiften Augen, leicht gebogener langer Nase und kleinem Munde, ist die Trauer in den tiefbewegten Zügen ausgeprägt; grosse Thränen rollen über die Wangen und die leeren Augen spiegeln nicht minder Betrübniss oder wehmuthvolles Mitgefühl, wie es in dem Antlitz Christi sich malt. Nur Johannes abgewendetes Profil mit hoher glatter Stirn, seelenvollen braunen Augen, anmuthigem Oval der Wange, edler Nase, feingeschnittenem Munde und langausgezogenem Kinn fesselt durch liebliche, jugendliche Formen, die das feingekräuselte

bräunliche Haar am Saum des Nimbus mit einem reizenden Kranze umflicht; nur Petrus unterscheidet durch den breiten Kopf und die charakteristische Flocke auf dem halbentblössten Scheitel sich von dem Typus seiner Genossen, aber in den markigen Zügen zittert dieselbe Regung der Empfindung und die rollende Thräne kündet gleiches inneres Weh. Noch ergreifender — doch für den ernsten Mann fast zu gewaltsam — malt sich der seelische Schmerz in dem faltigen Gesicht des Nachbars, der mit verhüllter Linken die grünlichblaue Tunica zum Auge hebt und mühsam nach Fassung des Gemüthes ringt. — Von den acht Aposteln gegenüber bleiben die obersten zusammengedrängten Köpfe und die Gestalten der mittleren Reihe mit dem Rauchfassschwinger mehr oder weniger verdeckt, dagegen tritt in dem scharfgezeichneten Profil des dritten Jüngers das Abbild einer that- und willenskräftigen Persönlichkeit, in den weichen Gesichtsumrissen der nebenstehenden Zeugen die Sanftmuth milder Denk- und Sinnesweise lichtvoll hervor, während das untere Paar im leisen Gebet des Herzens tiefempfundene Klage verklingen lässt.

Wenn dieser geistigen Auffassung der Scene die Darstellung nicht in gleichem Masse entspricht, die physiognomische Durchbildung vieler Köpfe mit dem schematisch angelegten, eintönig gekräuselten Haar, der Muskelbewegung des hier und da unschön verdeckten oder verhüllten Gesichts und der übermässigen Thränenflut einen mehr naturalistischen als edlen Charakter trägt, der linken Gruppe übersichtliche Vertheilung, den Einzelfiguren in der schwerfälligen — übermalten — Gewandung Beweglichkeit fehlt, so ist doch die Herbigkeit des Seelenschmerzes in den Mienen der Apostel, wie des Abschieds von dem Leben in dem Gesicht der Sterbenden mit wirkungsvoller Wahrheit ausgedrückt. Erscheint die Zeichnung der — meist verborgen gebliebenen — Hände in Einzelheiten befriedigend, die Modellirung der Köpfe wohl gelungen, so bleibt das gelblich fahle Colorit der Gesichter — bei Maria mit graulicher Schattirung — auf dem Gold der Heiligenscheine wie auf dem gelben Ton der Rückwand ohne Wirkung, ohne Kraft, die ursprüngliche Farbengebung des schweren, vom kühlen Blau und Grau bis zu den warmen violetten und rothen Tönen abgestuften Gewandstoffs durch den verwaschenen Farbenüberzug verdeckt . . . und der Faltenwurf lässt das Gefühl für die Feinheit der Linienführung vermissen. Zu dem schwungvollen Bogen, welchen der breite, auf dem Rücken parallel gefaltete, abwärts regelloser verschobene Ueberwurf Johannes' von dem rechten Handgelenk bis zu den Füssen beschreibt, bilden die Knitterungen in dem violetten Mantel des lesenden Jüngers einen unerfreulichen Gegensatz. Zwar ist ihm die Hülle von der linken Schulter herab-

geglitten und hat die enganliegende grüne Tunica mit halbweitem Aermel entblösst; aber bei der ruhigen Haltung der Figur gibt diese Zusammenschiebung des Stoffs für die Häufung schnittiger, das Auge verwirrender Falten kein genügendes Motiv. Während die Körperformen des Apostelfürsten und des Jüngers zur äussersten Linken unter dem glatten Aermelkleide in plastischer Fülle sichtbar werden, verbirgt der vorderste Apostel, dessen Rechte den kantigen Pfosten der Bettstatt umfasst, durch die vorhangartig aufgehobene rothe Mantelhülle in störender Weise die Wölbung seiner Brust wie das Gesicht, und wenn die prallen Unterärmel der Gottesmutter naturgemäss sich um die Glieder schmiegen, machen die kantigen, dreieckigen Brüche der Decke den Eindruck der Verkünstelung.

In dem Streben nach Mannigfaltigkeit hat der Maler vielfach die Grenze des Natürlichen überschritten, durch Ueberladung die Wirkung einfacher, trefflich gelungener Partien aufgehoben . . . und des Verbesserers Zuthat diese Schattenseiten des Vortrags noch mehr verdunkelt und zur Schau gestellt. Dieselben Eigenheiten wiederholen sich in der Architektur und dem Zimmergeräth. Das breite Bettgestell mit massiger Vorderlehne und fein ornamentirten Bogen des hohen Kopfgestells, von dessen Seite der purpurfarbene, zurückgeschlagene Vorhang als schmaler Streifen niederhängt, verdeckt den grössten Theil der Wand und des mittleren Fensters, lässt aber in der Ecke eine schlanke Säule frei, die mit palmblattartig verzweigten, leichtgeschwungenen Rippen das nicht mehr sichtbare Deckengewölbe stützt. Räthselhaft die Construction der Seitenfenster, die mit schiefgezogenen Arcadenbögen den Goldgrund der Luft begrenzen — verkümmert die Landschaft, in der ein kleiner Abschnitt baumartig bewachsenen Hügellandes ohne Durchbildung der Pflanzenformen, ohne Staffage, sich vor den Rahmen der rechten Nische schiebt: fast armselig die Ausstattung des Gemachs mit rohgeschnitzten Bänken und einer Leiste, auf der wenige Früchte neben einem schmucklosen Deckelgefäss und dem Gebetbuch die Mittel leiblicher und geistiger Erfrischung bezeichnen.

Von den Unbilden der Zeit in gleichem Grade heimgesucht und bei der geringern Haltbarkeit der Leimfarbe stärker beschädigt, gibt die Beschneidung Christi auf der Rückseite von der veränderten Malweise und verschiedenen Auffassung des Künstlers doch eine anziehende Uebersicht. Jene Anklänge an die Verfallzeit der Gothik, welche in dem Gemach der sterbenden Jungfrau vernehmbar bleiben, sind auch in dem Chor des Tempels vor den Formen der Renaissance nicht völlig verschwunden, so dass sich die Zeit des Ursprungs um die Scheide des 15. Jahrhunderts ergibt. Durch ein hochgewölbtes Portal, dessen stein-

farbige Pfeiler grüne ausgeschweifte Capitäle tragen und dessen Bogenrahmen mit halbrundem Stab in der Mitte durch wechselnde Lagen roth- und grüngeäderten Gesteins auf Bekanntschaft des Malers mit italienischer Bauart deutet, sieht man Priester und Zeugen im Innern des Heiligthums um einen Tisch gereiht, auf dem sich die Handlung ohne innerliche Weihe vollzieht. Während auf Michael Pachers gleichartigem Bilde in St. Wolfgang feierliche Stimmung die vornehmsten Glieder des Kreises erfüllt, durchdringt in Ambras kein Hauch religiöser Empfindung die Mienen des Priesters und seines Genossen; der Vorgang ist vielmehr als blosse Familienscene dargestellt, an der die Zuschauer mehr oder minder spannungsvolle Theilnahme bekunden.

Auf viereckigem bedeckten Tisch wird das unbekleidete Kind von einem Rabbiner unter Zusammenpressung des Leibes in sitzender Stellung gehalten, während der Oberpriester auf der rechten Seite mit entblösstem Haupt und forschendem Blick in das rundliche Antlitz des Kleinen kniend die Pflicht seines Amtes erfüllt. Freie Haltung des Oberkörpers und feiner Umriss des wohlgeformten Kopfes mit dichtbehaartem Scheitel, reichem Vollbart, grossem braunen Auge, leichtgebogener kräftig entwickelter Nase und edlem Munde, geben ihm den Stempel einer bedeutsamen Persönlichkeit, die trotz der dürren Hände, dem erbleichenden Haar und den Faltenschatten auf der Stirn wie an den Schläfen in dem gesunden Roth der Wangen und den scharfen Linien der frischen Lippen den Anstrich voller Manneskraft bewahrt, nicht minder an geistigem Gehalt als an Gutherzigkeit den Genossen übertrifft. Zwar trägt dessen faltiges, dem Kinde zugeneigtes Gesicht mit flacher Stirn, kräftiger Nase und vorstehenden Lippen des schmalen Mundes die Miene selbstbewusster Ueberlegenheit, allein es entbehrt seelischer Tiefe und priesterlicher Würde, wie stolz auch die Spitzen der gelbweissen Mitra mit rothen phantastischen Flügeln von dem dunkelblonden aufgerollten Haar des Scheitels aufwärts steigen. Unter dem faltenlosen, oben mit glattem gelben Saum, unten mit schwerer buntgerieselter Borte eingefassten Mantel von gelbgrüner Farbe, sind die Umrisse des Oberkörpers in unbestimmter Begrenzung abgezeichnet und die langen Linien der Hülle entsprechen mit der ruhigen Haltung der Figur sehr wohl dem äussern Ansehen des Priesters und der Bedeutung seines Berufs; dessen ungeachtet wird dieser Schein durch das weltliche Gepräge des Kopfs zu sehr getrübt, um einen befriedigenden Eindruck zu hinterlassen. Durchaus im Einklang mit Haltung, Miene und Geberde ist dagegen die Kleidung des Oberpriesters, der den violetten Mantel unter starker, übermässiger Zerknitterung von der rechten Schulter herabgestrichen hat, sich Freiheit der Bewegung zu schaffen, und dessen

blaugrünes Unterkleid sich leicht und lose um die hagern Glieder legt. Ohne Ueberhebung, wie ohne Verzerrung sieht man hier ungezwungene Natürlichkeit — bis auf die steifen, verkrümmten Hände — in glücklicher Weise dargestellt und diesen Vorzug zu bedingter Geltung auch bei dem Kinde gebracht, das unter Druck und Schmerz sorglose Ruhe, in dem runden, rosigen Gesicht mit weitgeöffneten braunen Augen und dem weichen, halb zum Weinen, halb zum Lächeln verzogenen Munde den Zauber eines holdseligen Gemüthes bewahrt, obwohl des Künstlers Laune die volle Harmonie zerstört. Mehr als der massige Rumpf und die plumpe Muschel des Ohrs widerspricht des kantigen Schädels Lockenkranz und Flocke auf der Stirn — das Wahrzeichen des Apostelfürsten — der kindlichen Natur. Auf dem linken abgescheuerten Knie lassen flüchtig hingeworfene Striche der Zeichnung die Gewandtheit der Hand in der Führung des Stifts erkennen, der gelblich fahle Fleischton ist mit leichtem Pinsel aufgetragen: aber hinter dem technischen Geschick bleibt die Durchbildung der nackten Körperformen zurück.

Geringeres Interesse wecken die Tempeldiener, welche als Zeugen figuriren und denen sich auf der Rechten auch Josef gesellt. Die aufrecht stehenden Gestalten sind trefflich in den Raum gefügt, die Züge hier von Neugier oder Theilnahme, dort von gleichgültiger Ruhe erfüllt: die Auffassung ermangelt religiöser Weihe und die Ausführung streift bisweilen an das Genrebild. Neben verwandten Zügen der faltigen, fast durchweg gewöhnlichen Gesichter machen sich leichte Unterschiede in Form und Ausdruck bemerkbar, die keinen wesentlichen Einfluss auf den Charakter der Gruppe üben. So hebt der vordere Zuschauer zur Linken in hellvioletter Tunica den breiten Kopf mit stieren Augen, stark gekrümmter Nase, breitem leeren Munde, selbstvergessen aufwärts und hat die grüne, lampenschirmartige, mit weissrother Schnur umzogene Kappe tief auf die Stirn und das abwärts gestrichene, schwarze Haar gesetzt; so schaut der Zweite harmlos auf die Mittelgruppe, und das schmale Gesicht mit dreieckiger Stirn, geschweiften, halbgeschlossenen Augen trägt in dem vorstehenden Munde mit rinnenartig vertiefter Oberlippe einen gutmüthigen Zug zur Schau, der für die Verunstaltung des Kopfes durch den blaugrünen gehörnten, geflügelten Judenhut Versöhnung gibt.

Von der rituellen Bedeutung des Vorgangs tiefer durchdrungen, neigt des Oberpriesters Gehülfe zur Rechten mit rothem Barett über braunem Haargelock das ernste Antlitz nach dem Tisch, als müsse er gewissenhaft die Ceremonie verfolgen, über deren Ausgang leichte Besorgniss in den Falten seiner Stirne sich malt. Ohne Feinheit der Züge ist in dem wohlgebildeten Munde, der sich zu einem Wort des Trostes

für den Kleinen öffnen will, der edlere Gehalt seines Gemüthes betont. Zweck- und ziellos starrt der letzte Zuschauer unter dem Bogen in die Luft . . . ein junger Mann ohne anziehende Züge, ohne Geist und Leben, als Statist in den Hintergrund des Raumes gestellt. In leichtbewegter Haltung steht Josef hinter dem Priester, die kräftigen Glieder von hellgrüner, steifgefalteter Tunica mit weicher Aermelhülle umschlossen, und streckt den breiten, unbedeckten Kopf mit blödem Munde in hässlicher Weise empor: kein edleres Gefühl belebt das massige Gesicht, an dem die thierische Stumpfnase und die plumpe Muschel, das schematische Haargelock und der rohgekräuselte Bart, selbst der graufahle Ton des Gesichts mit dem matten Wangenroth nicht die Niedrigkeit und Stumpfheit der inneren Natur verleugnen, rohes Gebahren die Wirkung der geistigen Beschränktheit verstärkt.

So drängt fast überall nüchterne Anschauung der Wirklichkeit die Wärme und den Pulsschlag des Empfindungslebens, der realistische Grundzug das Ideal des Schönen zurück und die letzten Stufen der Erscheinungsformen führen zur Plattheit und Gemeinheit, überschatten gleichsam einen Theil des Werthes, welchen die Anordnung und Charakteristik der Hauptfigur dem Bilde verleihen. Die Zeichnung lässt selten Verständniss der Körperformen, wohl aber Sorgfalt der Ausgestaltung, die Draperie bald leichten Fluss, bald anmuthigen Wechsel der Linien vermissen, wie ihn die Aermelbrüche in vortheilhafter Weise zeigen: Zusammenstellung greller Farbentöne und missfarbiger Schattirungen trübt die Harmonie und Klarheit des Colorits. Wenn die Figuren nicht in voller Köperlichkeit von dem steinfarbigen Hintergrunde abgehoben scheinen, so trägt hieran nicht der Mangel plastischer Rundung, sondern das Hervortreten des Kreidegrundes an den beschädigten Gestalten und dem Mauerwerk die Schuld. Bei geringer Neigung für stilvolle Gliederung der Architektur hat der Maler an die glatte Nischenwand des Chors eine Muschel als Stempel der Renaissance geheftet, in den Bögen, welche von winzigen Consolen aufsteigen, wie in den runden Scheiben des schmalen getheilten Fensters Formen des gothischen Stils verwandt.

Da an dem vereinzelten Flügel keine Marke, keine Ziffer des Künstlers Namen und die Zeit des Ursprungs kündet, so leitet nur die Bilderhandschrift auf den Zusammenhang mit Michel Pachers Werkstatt, lässt aber der Forschung nach genauerer Ermittelung der Hand weiten Raum. Können die Gemälde auf der Vorderseite des Wolfgangaltars auch nicht als Vorbilder für die Ambraser Tafel gelten, so ist doch der Einfluss jenes Werkes in dem Tode Mariä erkennbar, obwohl mit der prachtvollen Architektur des Sterbezimmers auch das durchbrochene Gitter der Bettstatt fehlt: das Muster der Kissen und die Lage der

Gottesmutter hier wie dort, die Köpfe der Apostel, deren linke Gruppe vollzähliger, aber auch gedrängter beisammen steht, bei abweichendem Typus mit den niederrollenden Thränen, welche dort die tiefe Trauer künden. — Minder deutlich in der Beschneidung, die statt der lichtdurchstrahlten Tempelhalle von S. Wolfgang die niedrige Nische eines fensterarmen Chors, statt der feierlichen Handlung eine häusliche Scene ohne religiöse Erhebung der Gemüther zeigt: allein auch hier enthüllen Einzelheiten — wie beispielsweise Josefs Kleid mit der Muschelfalte vor der Brust, den geraden Linien unterhalb des Gürtels und der tiefen Rinne unterhalb des Knie's — den Einfluss jener Compositionen, in denen Meister Michael dem Wetteifer seiner Mitarbeiter in der Entfaltung eigner Kräfte freien Spielraum liess.

Trotz der flüchtigen Ausführung, die manche Unregelmässigkeit — wie die nicht zusammenstimmende Richtung der Nase mit der Lippe des Mundes bei einzelnen Apostelköpfen — manche Wiederholung verschuldet haben mag, finden sich einzelne Theile sorgsam durchgeführt, und an der Hand des Oberpriesters die Linien des Adernetzes naturgetreu hervorgehoben. Wohlthuende Farbenstimmung, Klarheit und Leuchtkraft des Colorits ist weder bei der Behandlung mit Oel, noch in der Tempera erreicht, der geistige Ausdruck in den Köpfen der Apostel durch den trocknen gelblichen Fleischton gleichsam gebunden, die Draperie durch missfarbige Stoffe entstellt. Wie dem Meister die Kraft zur Vertiefung der Charaktere gebrach, so fehlte ihm die Neigung zur Idealisirung der Gestalten, die er, dem Geist der Zeit gemäss, zum Boden der Wirklichkeit niederzog. Nur Johannes' Profil erfreut durch Formenschönheit und einen Hauch der Poesie: war ja nach der Legende des Evangelisten Haus auf Zion die Stätte, wo sich Maria das Sterbelager bereitete, an dem die Apostel erschienen und wo der Lieblingsjünger — wie es dem Herrn des Hauses geziemt — bescheiden zu den Füssen der Gottesmutter kniet. Der Sterbenden Gesicht spiegelt die Schmerzen körperlichen Leides, die Thränenflut der Zeugen tiefempfundenes Weh und selbst über die Stirn des göttlichen Sohnes gleiten Schatten der Besorgniss, bangen Mitgefühls. Um so befriedigender wirkt der einheitliche Zusammenhang beider Gruppen, für die Maria hier, das Kindlein dort, den magnetischen Mittelpunkt bildet, die Vertheilung der Gestalten in der Beschneidung und, im Einklang mit der weltlichen Stimmung dieses Kreises, des Oberpriesters schlichte, würdige Figur. Da ausser Maria keine Frauengestalt auf dieser Tafel Platz gefunden hat, so wäre die Vergleichung mit dem Gegenstück 438, das in der »Heimsuchung« eine Scene aus dem Marienleben auf Goldgrund zur Anschauung bringt, mir aber unzugänglich blieb, um so erwünschter gewesen, als ein verein-

zeltes Fragment unmöglich alle Eigenthümlichkeiten seines Urhebers enthüllen kann, und zur Entwirrung der verschiedenen Hände, welche sich an Michael Pachers Schöpfungen gebildet haben, noch der sichere Schlüssel fehlt. Nur im Zusammenhange mit verwandten Erzeugnissen dürfte die Ambraser Tafel — über deren Herkunft kein Katalog, kein Führer Aufschluss gibt — ihren richtigen Platz in der Kunstgeschichte des Alpenlandes erhalten, da nicht hervorragender Kunstwerth, sondern ihr Ursprung aus der Schule des Brunecker Meisters dem »Tod Mariä« und der »Beschneidung Christi« das Anrecht auf gewissenhafte Würdigung verbürgt. *G. Dahlke.*

Supplemente zu den Handbüchern der Kupferstichkunde.

Von **J. E. Wessely**.

Vorwort.

Wie auf allen Gebieten der Wissenschaft die Neuzeit erstaunliche Fortschritte macht, so auch auf jenem der Kunstgeschichte. In den geschichtlichen Doctrinen wird der Fortschritt wesentlich dadurch gefördert, dass man die Geschichtsquellen in den Archiven in das Bereich der Forschung einbezieht, wodurch Jahrhundert alte Irrthümer aufgedeckt und die Thatsachen richtig gestellt werden. Dasselbe gilt von der Kunstgeschichte und vortreffliche Werke dieser Gattung geben Zeugniss davon.

Auch jener specielle Theil der letztgenannten Wissenschaft, der sich mit den Werken der vervielfältigenden Kunst beschäftigt, blieb nicht unbebaut und gerade die Gegenwart kann sich rühmen, hierin eine reiche und erfreuliche Erndte gezeitigt zu haben. Es vergeht fast kein Jahr, in dem nicht wenigstens ein Werk erschiene, das die Thätigkeit eines Künstlers oder einer Kunstschule würdigte, um so ein neues Glied der weiten Kette der Kunstforschungen hinzuzufügen und einen Baustein mehr für die noch nicht reife allgemeine und erschöpfende Geschichte der vervielfältigenden Kunst zu legen.

Um das Gesagte zu begründen, dürfen wir nur etwa hundert Jahre zurückgehen und namentlich Kunstauctionskataloge von damals mit denen der Neuzeit vergleichen. Zwar gab es immer einzelne Kunstfreunde, die vor der Mehrzahl der Sammler eingehende Sachkenntniss besassen, aber sie waren eben nur sporadische Ausnahmen. Wenn einzelne Sammler oder Kunsthändler nach irgend einer Richtung hin sich durch Erfahrung gewisse Kenntnisse erworben haben, so verbargen sie dieselben wie kostbare Geheimnisse und diese starben mit ihnen, ohne dass die Welt einen Nutzen davon gezogen hätte.

Als man fleissiger zu sammeln anfing und man nicht mehr damit zufrieden war, ein Blatt überhaupt zu besitzen, sondern es auch in einem kostbaren, also alten Abdrucke haben wollte, musste von Seite der Wissenschaft darauf Bedacht genommen werden, die Merkmale dieser angestrebten Güte genau zu normiren. Das besondere Interesse für einzelne gerade bevorzugte

Künstler weckte die Lust, ihre Werke in den verschiedenen reichen öffentlichen Cabineten zu studiren und zum Nutzen der Kunstwelt zu beschreiben. Der Peintre-graveur von Bartsch schrieb gewissermaassen allen in dieses Geleise einmündenden Arbeiten die äussere Form vor. Diese bestand aus einer präcisen und doch vollkommenen Beschreibung des Gegenstandes, der Angabe der Grösse und der Bestimmung der Abdruckszustände. Um die Arbeit des Bartsch gehörig zu würdigen, müssen wir wissen, dass er vor sich so zu sagen eine tabula rasa fand und meist bisher unerforschte Gebiete der Kunstgeschichte eröffnete. Aus diesem Umstand erklärt es sich, dass Bartsch bei vielen, selbst sehr berühmten und fleissig gesuchten Künstlern, wie z. B. den Kleinmeistern, den Monogrammisten, Rembrandt, Ostade, Waterloo u. s. f. nur eine Vorarbeit seinen Nachfolgern lieferte und dass diese Letzteren auch mit stattlichen Nachträgen die Lücken des Bartsch ausfüllten. Einer der gewiegtesten Kenner und fleissigsten Forscher war Jahrzehnte lang Rudolph Weigel, dem sein ausgebreiteter, man kann sagen europäischer Kunsthandel in der reichen Fülle seiner thätigen Jahre die beste Gelegenheit bot, sein Wissen zu bereichern, das er denn auch dem allgemeinen Nutzen zuzuführen stets bereit war. Nicht allein hat er in seinem Supplement zu den ersten fünf Bänden des Bartsch einen unentbehrlichen Nachtrag geschaffen, in seinem periodisch erscheinenden Lagerkatalog suchte er auch für alle Gebiete dieses Kunstzweiges den Forschern ein inhaltreiches Material zuzuführen, wie er auch Monographien desselben Genres gerne das von ihm gegründete Archiv für zeichnende Künste offenhielt. Auf seine Anregung hin hatte auch Passavant die Supplementirung des Peintre-graveur von Bartsch fortgesetzt, die denn auch in seinem Verlage erschien.

Durch solche Beispiele angeregt, traten jüngere Kräfte in die Arena, um für die Geschichte dieses Kunstzweiges neue Eroberungen zu machen. Wir haben oben die Kunstauctionskataloge erwähnt. Es ist auffallend, wie sich allmählig der neue Geist ihnen mittheilte. Durch die genannten Forscher zur besseren Kenntniss der Sache herangezogen, wurde der Kunstfreund wählerisch und der Kunsthändler musste also den neuen Verhältnissen Rechnung tragen und durch genaue Präcisirung der Kunstwaare, die gleichen Schritt mit der Forschung hielt, sich seine Käufer zu erhalten verstehen.

So hat die fortschreitende Wissenschaft den Kunsthandel in ihren Dienst gezogen und so war dieser moralisch gezwungen, jener in die Hand zu arbeiten.

Durch meine frühere Stellung am Berliner Kupferstichcabinet, zu einer Zeit, als rüstig begonnen wurde, die Lücken durch reiche Ankäufe auszufüllen, stand ich so zu sagen in der Mitte des Stromes, der mir fast täglich neue Erfahrungen auf dem Gebiete, auf dem ich jetzt 26 Jahre mit Leib und Seele arbeite, zuzuführen, wie ja das Berliner Cabinet selbst mir ein schätzbares Material dieser Art geboten hat. Es haben sich auch meine Sammlungen von Notizen, Zusätzen, Berichtigungen so angehäuft, dass ich wohl annehmen kann, sie seien ein namhafter Beitrag zu den Ergebnissen der Forschung, die mein

lieber Freund R. Weigel, der so zu sagen der Pathe meiner Kunstschriftstellerei ist, angebahnt hat. Als Beamter von Kunstsammlungen gewöhnt, jedem sich für die Sache Interessirenden von meinem bescheidenen Wissen mitzutheilen, bin ich auch durch dieselbe Gewohnheit angeregt worden, meine Erfahrungen zum allgemeinen Besten zu veröffentlichen. Zur Charakterisirung der vorliegenden Arbeit muss ich aber doch noch Einiges vorausschicken, um den Inhalt des Gebotenen zu erklären. Ich will eben nichts anderes, als ein Supplement zu allen bis jetzt erschienenen Kunsthandbüchern liefern, indem ich theils die Abdrucksgattung der beschriebenen Blätter richtig stellte, theils neue, bisher unbeschriebene Blätter der betreffenden Künstler in der hergebrachten Form hinzufügte.

Es sind fast durchgehends nur alte Meister berücksichtigt worden; von neueren deutschen nur Bause, Dietrich und Schmidt aufgenommen, weil sie sich einer besonderen Gunst zahlreicher Sammler erfreuen und die Monographien, die sie behandeln, längst ihrer Aufgabe nicht genügen. Die Bereicherungen bei den vorzüglichsten Meistern, die bereits Gegenstand vieler und eingehender Forschungen geworden sind, können natürlich nicht mehr inhaltreich sein, aber hier ist jeder, auch der kleinste Zusatz eine wesentliche Bereicherung der Kunstwissenschaft. Dagegen sind die Ergebnisse bei den Kleinmeistern, den Monogrammisten reichhaltig ausgefallen. Bei H. S. Beham, der in neuester Zeit vorzugsweise gesucht wird, glaubte ich, um ein abgerundetes Bild zu geben, alle bis jetzt bekannten Abdruckszustände mit meinem Supplement vereinigen zu müssen.

Auf die Form einer periodischen Zeitschrift Rücksicht nehmend, finde ich es zweckmässig, den Gesammtinhalt des Supplements nach Schulen abzutheilen, damit jede Lieferung gewissermassen ein Ganzes enthalte.

Indem die Deutsche Schule vorangestellt wird, kommt hier vorzugsweise Bartsch Peintre-graveur, Band VI—IX, Passavant und die Monographien über Bause, Dietrich und Schmidt in Betracht, auf welche im Text hingewiesen wird.

I. Deutsche Schule.

Heinrich Aldegrever.

B. VIII. 362. P. IV. 102.

1. Hercules mit dem nemäischen Löwen. B. 97.

I. Vor dem Monogramm.

2. Die Stärke. B. 133.

I. Vor Arbeiten am Nacken und vor zwei Stichelglitschern auf der linken Hand.

3. Maria mit dem Kinde, in einer Landschaft auf der Bank sitzend; die Aermel ihres Kleides sind mit Pelz verbrämt, links neben ihr steht ein Krug, eben da im Grunde sieht man ein Schiff auf der See. Links unten am Boden ist das Monogramm und 1527.

Höhe 173 Mm. Br. 120 Mm.

Meine älteren Notizen wurden bereits im Artikel des Künstlers in Meyer's Künstlerlexikon verwendet.

Albrecht Altdorfer.

B. VII. 41. P. III. 301.

1. Maria mit dem Kinde. B. 15.
I. Vor dem Stichelglitscher links oben.

2. Heil. Sebastian. B. 23.
I. Vor Verkleinerung der Platte.

3. Ein Ornament. P. 107.
Das Blatt ist oben bezeichnet.

4. Eine Deckelvase, oben mit einer beflügelten Kugel. Das Monogramm befindet sich oben in der Mitte der Bordure; hier sieht man auch zwei Köpfe, von denen Blätterwerk ausgeht.
H. 163 Mm. Br. 112 Mm.

5. Ein Doppelpokal; der Körper jedes derselben ist von fünf grossen Blättern eingeschlossen, an der Knospe des Schaftes bemerkt man drei Cherubsköpfe. Das Zeichen steht auf dem Bande, das beide Pokale verbindet. H. 224 Mm. Br. 105 Mm.

6. Ein Hellebardier vor dem Säulenporticus, der sich links befindet. Links unten das Monogramm.
H. 118 Mm. Br. 82 Mm. (Posonyi.)

7. Jahel und Sisara. Holzsch. B. 43.
I. Vor dem Monogramm.

8. Die schöne Maria von Regensburg. Holzsch. Clair-obscur von vier Platten. B. 51. Reproducirt von R. Weigel in: Holzschnitte berühmter Meister.
Es gibt auch Variationen des Druckes; so, wo der Strahlenkreis nicht eingefasst ist und der Aermel der Maria und das Kleid des Kindes weiss sind. (Berlin.)

9. Die heilige Anna (vielmehr Elisabeth) führt Johannes bei Maria und dem Kinde Jesu ein. Die Szene geht vor einem Palast vor sich, links bringen zwei Dienerinnen Obst, weiter zurück bemerkt man drei Engel, deren einer die Harfe spielt, und oben Gott Vater in der Glorie. Clair-obscur. H. 200 Mm. Br. 153 Mm. (Firmin Didot.)

Johann Friedrich Bause.

Keil.

1. Venus und Amor, nach C. Cignani. K. 12.
I b. Vor der Dedication.

2. Der Persianer. K. 33.
I b. Mit der Inschrift, aber vor dem Künstlernamen.

3. Graf von Hoym, nach Bardou. K. 148.
Vor der Ordensdecoration, mit interimistischer Typenschrift.

4. J. F. von Domhart, nach Becker. K. 150.
Mit dem Namen des Dargestellten und der Künstler, aber vor Angabe der Daten der Geburt und des Todes.

5. G. J. L. Graf von Hochberg-Rohnstock, nach Krause. K. 152.
I b. Vor dem Künstlernamen.

6. O. F. Butendach, nach Gröger. K. 169.
II. Mit den Worten: Ihm als Denkmal etc., aber vor dem Künstlernamen.
7. C. J. Gellert, nach A. Graff. K. 180.
I. Vor aller Schrift.
8. J. Winkelmann, nach Maron. K. 205.
Es gibt einen Probedruck, wo nur die Büste vollendet ist. (Brentano.)
I b. Mit den Worten: »Joh. Winckelmann« auf der Tafel, aber vor dem Künstlernamen. Das Bild ist in Braunschweig.
9. C. Richter, nach A. Graff. K. 229.
I b. Mit dem Namen des Dargestellten, aber vor dem Künstlernamen.
10. J. Th. Richter, nach dems. K. 231.
III. Mit dem Künstlernamen.
11. Joh. Just. Gebauer. Brustbild nach links in ovaler Einfassung.
Im Tragstein die Schrift: Johann Justinus Gebauer / gebohren d. 19. May 1710. gestorben d. 26. Jan. 1772. Ohne Künstlernamen, aber sicher echt.
H. 309 Mm. Br. 224 Mm. (Berlin.)

Barthel Beham.

B. VIII. p. 81. P. IV. 68.

1. Der h. Christoph. B. 10.
I. Vor dem Hintergrund; nur die Figuren sind fertig. (Berlin.)
2. Cleopatra. B. 12.
I. Vor dem Worte CLEOPATRA und vor der Jahreszahl.
II. Mit dem Worte, aber vor dem Jahr.
3. Kampf nackter Männer. B. 17.
Auf dem Exemplar des Braunschweiger Museums steht unten gegen links: 1523.
4. Apollo und Daphne. B. 25.
I. Vor der Schrift auf der Tafel und vor der Luft.
5. Der Geizhalz. B. 38.
I. Vor den Punkten zwischen den Buchstaben der Inschrift. (Berlin.)
6. Der auf dem Baumstamm sitzende Mann. B. 45.
I. Das Innere des Hutes, der Ueberwurf der linken Schulter sind fast noch weiss.
7. Der Bauer mit der Gabel. B. 46.
I. Vor der Luft.
8. Die Bäuerin mit den beiden Krügen. B. 47.
I. Vor der Luft und vor den Strichen auf dem Kruge links.
9. Kaiser Karl V. B. 60.
I. Mit ganz weissem Grunde. Probedruck. (Berlin.)
II. Mit beschattetem Grunde, aber vor dem Monogramm.
10. Leonard d'Eckh. B. 64.
I. Vor dem Baret und vor der Pelzverbrämung des Gewandes.
11. Ein Adler zwischen zwei beflügelten Genien. H. S. Beham (B. 224) hat es gegenseitig copirt.
H. 20 Mm. Br. 53 Mm.

12. Eine Vase von einem muschelblasenden Tritonpaare umgeben, dessen Leiber in Ornamente auslaufen. Ebenfalls von H. S. Beham (B. 225) copirt.
H. 20 Mm. Br. 53 Mm. (Santarelli.)

Hans Sebald Beham.

B. VIII. p. 122. P. IV. 72. Rosenberg.

1. Eva. B. 2.
   I. Der Himmel hat nur eine einfache Strichlage.
2. Zwei Bl. Adam und Eva. B. 3. 4.
   I. Vor der zweiten Strichlage auf dem Bogengewölbe.
3. Adam und Eva. B. 6.
   I. Vor der dritten Strichlage des Grundes.
4. Die ersten Eltern werden aus dem Paradies vertrieben. B. 7.
   I. Vor der senkrechten Strichlage zwischen den Beinen der Eva und zwischen dem linken Bein und den Haaren derselben.
   II. Mit derselben, aber vor der weiter angebrachten schrägen Strichlage an letzt angeführter Stelle.
5. Judith. B. 11.
   I. Vor den Stichelglitschern über Judith's Brust.
6. Joseph und Putiphara. B. 12.
   I. Vor der Strichlage auf der Fensterplatte (sie ist nur mit Punkten besetzt).
7. Hiob und seine Freunde. B. 16.
   I. Vor der Verzierung am Busentuch der Frau und vor den Gräsern auf dem abgebrochenen Thorbogen rechts oben.
8. Maria mit dem Kinde. B. 18.
   I. Vor dem Stichelglitscher über dem Kopf der Madonna.
9. Madonna mit dem Papagei. B. 19.
   I. Vor der punktirten Schattirung auf dem Stuhl, vor der zweiten Strichlage in den Faltenschatten des Kleides der Maria.
10. Hochzeit zu Cana. B. 23.
   I. Der Schatten auf dem Tischtuch, den der grosse Krug wirft, besteht nur aus zwei Strichlagen, einer senkrechten und einer von links nach rechts geneigten.
11. Christus beim Pharisäer Simon. B. 25.
   I. Vor den Bergen im Grunde, vor der Carrirung der Aermel des links sitzenden Mannes; die Wolke bei der Säule ist weiss.
12. Der dorngekrönte Heiland. B. 26.
   I. Vor dem Stichelglitscher auf der Schulter und vor dem Strich auf den zwei Steinen links unten.
13. Der auferstandene Heiland. B. 30.
   I. Vor einer Haarlocke bei der rechten Wange.
14. Die Parabel vom verlorenen Sohne. B. 31—34.
   B. 31. I. Die Brust und das linke Bein des Vaters sind nur mit einer Strichlage beschattet.
   B. 32. I. Der Schatten der rechten Ecke der Bank hat keine Diagonale und der Schatten des Tisches keine verticale Strichlage.

B. 33. I. Der Baumstamm, an den sich der verlorene Sohn anlehnt, das Schwein hinter seinem Stabe und das hinter diesem stehende Schwein haben nur eine einfache Strichlage.

B. 34. I. Vor der Luft. (Berlin.)

II. Vor vielen Arbeiten, insbesondere am linken Knie des Vaters, am linken Bein des Dieners hinter ihm, an den Baumstämmen u. a. m., auch fehlen im Schatten der Füsse der Personen die diagonalen Strichlagen.

15. Zwölf Bl. Die Apostel. B. 43—54.

I. Vor Ueberarbeitung der Schattenpartien in den Gewändern und vor Verlängerung der Grashalme.

16. Vier Bl. Die Evangelisten. B. 55—58.

B. 55. I. Vor dem Kreuz und den Edelsteinen auf dem Buche.

II. Mit Edelsteinen, aber vor dem Kreuz.

B. 56. I. Vor Verstärkung des Grasbusches links vom Löwen.

II. Mit derselben, aber vor den Schliessen des Buches.

B. 57. I. Vor Verstärkung des Schlagschattens unter dem Ochsen.

II. Mit derselben, doch geht dieser noch nicht bis zur Einfassungslinie.

B. 58. I. Vor der zweiten (verticalen) Strichlage auf dem über dem Arm herabhängenden Gewandzipfel.

II. Vor der dritten Strichlage ebenda.

17. Der heil. Hieronymus mit dem Engel. B. 63.

I. Vor der Luft zwischen dem Ast und Baumstamm links.

18. Der heil. Antonius. B. 64.

I. Vor Verstärkung des Schattens unter der Glocke.

19. Der heil. Sebaldus. B. 65.

I. Vor Verkleinerung der Platte. (Diese befindet sich im Museum zu Braunschweig und gibt noch gute Abdrücke.)

20. Der Raub der Helena. B. 70.

I. Vor Arbeiten auf dem Boden, besonders unterhalb des Schiffes und in der Luft über dem Schiffe, wo die wagrechte Strichlage nicht, wie in späterem Zustande, bis zur Tafel mit dem Worte HELENAE reicht.

21. Cimon und Pera. B. 75.

I. Vor der Inschrift an der Säule rechts.

II. Vor der zweiten Strichlage auf den Beinen des Cimon.

22. Cleopatra. B. 77.

I. Vor dem feinen Strich auf der Brust.

23. Lucretia. B. 78.

I. Der Grund ist weiss, mit Ausnahme der linken Seite oben.

24. Lucretia stehend. B. 79.

I. Vor der vollständigen Beschattung des Oberschenkels und vor Vergrösserung des Grasbüschels im Thorbogen links; die Mauer links hat noch nicht die dritte schiefe Strichlage.

25. Dido. B. 80.

I. Von der grösseren Platte, die später links und oben verkürzt wurde.

26 Trajan's Gerechtigkeit. B. 82.

I. Vor der Jahreszahl.

II. Mit derselben, aber vor der Schraffirung am Stiefel des Kriegers links.

27. Das Urtheil des Paris. B. 89.

I. Vor der dritten (senkrechten) Strichlage der Monogrammtafel, und auf den Schenkeln der Göttinnen.

28. Der Centaurenkampf. B. 94.

I. Vor der dritten Strichlage des Grundes.

29. Zwölf Bl. Die Arbeiten des Hercules. B. 96—107.

B. 96. I. Vor der Schraffirung auf der linken Schulter des Mannes in der Mitte des Hintergrundes und auf dem rechten Knie des Fahnenträgers rechts.

B. 97. I. Vor vielen Arbeiten, besonders im Schatten des Hercules, auf den Baumstämmen, vor den Gräsern auf dem Felsen rechts.

II. Mit zwei Grashalmen ebenda (später ist ein dritter hinzugefügt worden), vor der schiefen Strichlage des Felsens rechts; der Himmel ist nur mit wenigen Strichen angedeutet.

B. 98. I. Vor der zweiten Strichlage auf dem Aermel des Hemdes, das dem Hercules geboten wird.

B. 99. I. Vor Arbeiten auf den Pferden, vor der Punktirung des Bodens, der Schild rechts ist nur durch vier Linien schattirt, der Grund rechts hat nur eine einfache Strichlage.

B. 100. I. Vor Arbeiten auf dem Körper des Hercules und auf dem Rücken des Cerberus, vor der dritten Strichlage auf den beiden über einander liegenden Steinen in der Mitte, vor den Gräsern auf der Ruine im Grunde und vor den äusseren Einfassungen der runden Fenster derselben.

B. 101. I. Vor vielen Arbeiten an den Figuren und Pferden; im Schatten rechts zwischen den Hinterfüssen des einen und dem Schweif des anderen Pferdes fehlt die von rechts nach links aufsteigende Strichlage, eben so im Schatten, der vom Kopf des gefallenen Rosses bis zum linken Rande reicht.

B. 102. I. Vor der dritten Strichlage im Schatten der Füsse des Hercules und vor der zweiten des Gebüsches links hinter dem rechten Fusse desselben.

II. Mit der dritten Strichlage im Schatten, sonst wie I.

B. 103. I. Vor der schiefen Strichlage in der Arcade im Grunde, da, wo sie sich an den Rundbau anschliesst.

B. 104. I. Vor den Gräsern auf dem höchsten Felsen rechts im Grunde, vor der schiefen Strichlage des Felsens links am Rande und des Bogens, durch welchen der Ochsenkopf sichtbar ist.

B. 105. I. Vor der schiefen Strichlage im Schatten hinter der Keule, vor vielen Arbeiten in den Felsenpartien und vor den drei Grashalmen auf der Spitze derselben.

B. 106. I. Vor der dritten Strichlage der Schlagschatten.

B. 107. I. Vor der horizontalen Schraffirung der Keule des Philocrates

In späteren Zuständen weisen die Abdrücke aller Blätter umfangreiche Retouchen der Platten auf.

30. Leda mit dem Schwan. B. 112.

I. Mit COMPRESSV statt COMPRESSA.

31. Acht Bl. Die sieben Planeten und Titel. B. 113—120.

B. 113. Titel, mit dem Worte FREITAG; später ist an Stelle der verlorenen Platte eine neue gesetzt worden, wo man FRETAG liest.

B. 114. I. Vor dem Himmel rechts oben und dem Berge links im Grunde.

B. 115. I. Vor den Gräsern auf der Mauer links.

B. 116. I. Die Gräser rechts gehen nicht über den beschatteten Theil der Mauer, die senkrechten Strahlen des Sternes sind kurz.

B. 117. I. Vor dem zweiten höheren Berg im Grunde links; die Strahlen der Sonne haben keine Punkte.

B. 118. I. Vor den trockenen Aesten am Baume rechts und den beiden Grashalmen an der Mauer links.

B. 119. I. Vor den Gräsern links und rechts auf der Mauer.

B. 120. I. Vor den Wolken.

32. Acht Bl. Die Erkenntniss Gottes und die sieben christlichen Tugenden. B. 129—136.

B. 129. I. Vor den Querlinien am Schnitt des Buches.

B. 130. I. Vor der Kreuzschraffirung im unteren Gewande links.

B. 131. I. Mit der weissen Falte über dem Hundskopf.

B. 132. I. Vor den kleinen Querstrichen am Schenkel über dem Schwert.

B. 133. I. Vor der dritten Strichlage am Steine links.

B. 134. I. Vor den Punkten des Sonnenstrahles zwischen Hand und Gesicht.

B. 135. I. Vor den Querlinien am Säulensockel.

B. 136. I. Vor Verstärkung des Wasserstrahles und vor Ueberarbeitung der Flügel. (Posonyi.)

Passavant sagt, es gebe drei Zustände dieser Folge, ohne die Merkmale anzuführen. Die dritten Abdrücke werden wohl nach der Retouche sein.

33. Die Geduld. B. 138.

I. Vor den Wolken, vor der Tafel, so dass die Jahreszahl auf weissem Grunde steht.

II. Mit den Wolken und der Tafel, aber vor der Retouche auf der Säule.

34. Das gute Glück. B. 140.

I. Vor den Punkten über den Wolken, welche über dem Schiffe nicht hoch gehen, und vor den Querstrichen über der Kugel.

35. Das Unglück. B. 141.

I. Vor der Verzierung des Busentuches; auf dem Felsen links ist nur ein Grasbüschel sichtbar. (Berlin.)

II. Vor Gräsern auf der höchsten Felsenspitze.

36. Die Melancholie. B. 144.

I. Vor dem Monogramm und der Jahreszahl; am linken Arme der Figur ist eine breite weisse Stelle.

II. Mit dem Monogramm, aber vor der Jahreszahl.

III. Mit derselben, aber vor Verlängerung der Wolken unter derselben und vor der Verstärkung aller Schattenpartien durch Punkte.

37. Impossibile. B. 145.

I. Vor der wagrechten Strichlage am Felsen im Grunde rechts und mit dem weissen Meere.

38. Der Tod als Schalksnarr. B. 149.

I. Vor der dritten Strichlage auf der Rockfalte unter dem Handgelenke der Frau.

II. Mit derselben, aber vor Aenderung des Grasbüschels neben dem Blumentopf.

39. Die Nacht. B. 153.

I. Vor der Falte im Kopfkissen.

40. Aus den Bauernhochzeiten. B. 154—163.

B. 155. I. Beim Bauer No. 3 hat der Schatten auf der Brust eine nur einfache, der tiefe Schatten des Oberkleides zwischen den Füssen nur eine zweifache Strichlage.

B. 159. I. Vor der zweiten Strichlage an den Beinen des Bauern No. 11 etc.

B. 162. I. Vor der zweiten Strichlage auf den Kleidern aller Bauern.

B. 163. I. Vor Veränderung des Monogramms.

41. Das Bauernmahl. B. 164.

I. Vor der fortgesetzten Schraffirung am Bauern rechts.

42. Der Bauernkampf. B. 165.

I. Vor der zweiten Strichlage auf dem Aermel des Mannes links.

43. Der Bauer mit der Heugabel. B. 188.

I. Die Strichlage, welche den Rücken in zwei Theile scheidet, geht nicht bis zum Saum des Rockes hinab.

44. Die Marktbäuerin. B. 192.

I. Mit weissem Hintergrunde. (Liphart.)

45. Der mit der Neuvermählten tanzende Bauer. B. 194.

I. Die weisse Stelle der Monogrammtafel ist mit gratigen Nadelstrichen gedeckt. (Liphart.)

46. Der Dudelsackpfeifer. B. 195.

I. Vor den Rostflecken.

47. Die drei Soldaten mit dem Hund. B. 196.

I. Vor den Punkten am Himmel.

48. Die Schildwache bei den Pulverfässern. B. 197.

I. Vor Vermehrung des Rauches über der Stadt im Grunde.

49. Drei Soldaten. B. 198.

I. Vor der Schrift und vor der Tafel, aber mit Zeichen und Jahreszahl.

50. Fähnrich und Tambour. B. 199.

I. Vor der Falte in der Fahne neben der linken Schulter des Trägers.

51. Der Fähndrich. B. 200.

I. Vor Aenderung der Halme links unten.

52. Der Soldat. B. 203.

I. Vor den Rostflecken.

53. Der Narr und die beiden Liebespaare. B. 212.

I. Vor der Jahreszahl; die Kniekappen des links sitzenden Mannes sind noch nicht geschlitzt, vor den Kreuzstrichen am Kleide des Narren.

In neuerer Zeit wurde die Platte von Kappes in Frankfurt retouchirt.

Hans Brosamer.

B. VIII. 455. P. IV. 32.

1. Dalila und Samson. B. 1.

I. Vor der zweiten Strichlage über und unter dem Schwertgriff links am Rande.

2. Salomons Götzendienst. B. 2.

I. Vor der dritten Strichlage auf der Kugel, auf welcher der Götze sitzt.

3. Lucretia. B. 9.

I. Vor dem Glitscher, der über das Haar geht.

4. Der Abt von Fulda. B. 23.

I. Im Grunde ist eine Säule angedeutet, die später durch die gleichmässige Tönung des Grundes verschwand.

5. Maria beweint den todten Christus, der rechts liegt; am Kreuzstamm rechts oben das Zeichen. Rund.

Diam. 55 Mm.

6. Auf einer Bank sitzt eine nackte Frau, in Profil nach links.

H. 92 Mm. Br. 62 Mm.

Franz Brun.

B. IX. p. 443. P. IV. 176.

1. Hirschjagd, rechts zwei Reiter durch ein Wasser jagend, der eine schiesst die Pistole ab. Friesartig.

H. 36 Mm. Br. 187 Mm. (Posonyi.)

2. Zwei Affen. Oben in der Mitte steht: Frantz Brunn. (Koller.)

3. Folge der zwölf Monate, von welchen 6 Blatt in der Sammlung Posonyi sich befanden. Der August mit der Jahreszahl 1584. Friesförmig.

H. 25 Mm. Br. 238 Mm.

4. Ein Fries mit neun Papageien in diversen Stellungen über einem Blattornament. Links das Monogramm.

H. 33 Mm. Br. 145 Mm. (Santarelli.)

Albert Claes.

B. IX. p. 117. P. III. 34.

1. Das nackte Weib mit dem Drachen. B. 34.

I. Mit dem Monogramm unten, welches später getilgt und durch einen zweiten Stein ersetzt wurde.

2. Gott Vater, Büste, Copie aus Dürer's Holzschnitt mit der Dreifaltigkeit. Rechts oben das Zeichen.

H. 77 Mm. Br. 50 Mm. (Berlin.)

3. Kain tödtet Abel. Rund.

Diam. 40 Mm.

4. Judith, ganze Figur, auf einer Bank en face sitzend. Sie hält mit der Rechten das Schwert, mit der Linken den Kopf des Holofernes. In den oberen Ecken Ornamente, rechts unten das Monogramm.

H. 66 Mm. Br. 45 Mm.

5. David siegt über Goliath, der rechts am Boden liegt. In Rautenform.

H. 56 Mm. Br. 50 Mm.

6. Salomon's Götzendienst, Copie nach Lucas von Leyden. (B. 30.) Links unten das Monogramm.

H. 164 Mm. Br. 126 Mm. (Ridder.)

7. Der Stammbaum Christi, unten die Verwandtschaft desselben (die Namen der Personen stehen auf fliegenden Bändern), oben Brustbilder der Ahnen, zu beiden Seiten Säulen, die oben einen Bogen bilden. Das Zeichen rechts unten. Rohe Arbeit.

H. 90 Mm. Br. 60 Mm. (Berlin.)

8. Maria mit dem Kinde, erstere in halber Figur, gibt dem Kinde die Brust; oben zwei Engel mit der Krone. Links oben steht: °14°6°7°.

H. 154 Mm. Br. 106 Mm. (Ridder.)

9. Das Abendmahl, oben in einem Rund Christus und Maria.

10. Christus am Oelberg, oben in der Rundung Christus, der die Jünger aufweckt.

Diese beiden Bl. gehören wohl zu einer Passionsfolge, von der P. 68 ein Blatt, die Gefangennehmung beschreibt, mit dem unsere gleiches Mass haben.

11. Die heil. Catharina, ganze Figur, unter einem Säulenporticus stehend; links neben den Füssen das Monogramm.

H. 110 Mm. Br. 65 Mm. (Arozarena.)

12. Heil. Maria Magdalena in Halbfigur hinter einem Tische, mit beiden Händen das Salbengefäss haltend. Das Zeichen links unten

H. 90 Mm. Br. 64 Mm. (Berlin.)

13. Dieselbe Heilige, nackt von vier Engeln zum Himmel emporgetragen, rechts oben Gott Vater, unten bergige Landschaft, wo man links das Monogramm neben der Salbenbüchse sieht.

H. 95 Mm. Br. 67 Mm. (Berlin.)

14. Cleopatra in ganzer Figur, auf eine rechts stehende Vase sich stützend, gibt sich den Tod.

H. 86 Mm. Br. 39 Mm.

15. Hercules überwindet den Antheus; rechts im Grunde Landschaft.

H. 86 Mm. Br. 52 Mm.

16. Allegorische Figur der Patientia. Rund.

Diam. 52 Mm.

17. Löwenjagd. (Rund.) Vergl. Ngler Mgm. I.

18. Beide Seiten einer Dolchscheide auf einer Platte mit Hercules und Venus, die den Amor bei der Hand hält. Das Zeichen zu den Füssen.

H. 75 Mm. Br. oben 45, unten 34 Mm.

19. Reiche Dolchscheide, oben ein Genius, unten zwei nackte Kinder mit Stäben in den Händen.

H. 111 Mm. Br. oben 24, unten 16 Mm.

20. Kleine Dolchscheide, oben zwei Kinder, unten zwei Satyrköpfe.

H. 107 Mm. Br. oben 20, unten 7 Mm.

21. Desgleichen, mit Vase und Laubwerk.

H. 65 Mm. Br. oben 18, unten 3 Mm.

22. Fries mit vier Centauren, deren jeder ein nacktes Weib auf dem Rücken

3. Maria mit dem Kinde. B. 31.

I. Probedruck; der äussere Strahlenkreis schliesst oben den inneren nicht gänzlich ein. (Berlin.)

4. Die säugende Maria. B. 34.

I. Probedruck vor dem Baumast mit dem Täfelchen. (Berlin.)

5. Heil. Familie. B. 43.

I. Vor dem Glitscher über dem Gesicht der Maria.

6. Die Hexe. B. 67.

I. Der Contour des Kleides über dem Rücken des Weibes durchschneidet den Contour ihres linken Armes. Später ist dieser Fehler rectificirt worden. (Auct. Prestel 26. XI. 1877.)

7. Das grosse Glück. B. 77.

I. Die Schatten der Figur sind weniger ausgearbeitet; vor dem Glitscher unter dem Figürchen auf der Brücke.

8. Adam und Eva aus dem Paradiese vertrieben. Holzschnitt wie die Folgenden. B. 18.

I. Der Rücken der Eva erscheint wie geschnürt, was später verbessert wurde. (Berlin.)

9. Ulrich Varnbüler. B. 155.

Spätere Abdrücke tragen die Adresse von H. Hondius im Haag oder von W. Janssen.

10. Eobanus Hessus. P. 218.

Es scheinen zweierlei Abdrücke zu existiren, wenn P. die Verse unter dem Porträt gut citirte. Auf dem Abdrucke der Sammlung von Enzenberg steht nämlich: quisquis habes nostra etc. (S. Catal. der genannten Sammlung von Wawra, Wien, 17. III. 1879.)

11. Titelbordure mit dem citherspielenden Engel. P. 204.

I. Vor dem Text. (Didot.)

12. Kaiser Maximilian I. P. 333.

Unten stehen die Initialen: W.R.F. welche P. nicht anführt. Es ist sicher das Monogramm des Holzschneiders W. Resch.

13. Kaiser Karl V. P. 337.

Im zweiten Verse steht »zum ersten«, und nicht »zum ernsten«, wie P. anführt.

14. Derselbe. Halbe Figur in Profil, nach links gewendet, mit Visirhaube, Mantel und Kette. Man sieht nur die Hälfte seiner rechten Hand. In der rechten Ecke oben das Reichswappen und links in der Brusthöhle das Monogramm.

H. 288 Mm. Br. 222 Mm. (Didot.)

15. Das Antlitz Christi. B. App. 26.

Durch den Plattensprung ist ein Stück des Holzstockes abgesprungen und da es verloren ging, durch einen angefügten Stock ersetzt worden, dessen einzelne Striche nicht genau zu der Zeichnung des Originals stimmen. (v. Liphart.)

16. Titelbordure zum Werke: Pomerium sermonum de sanctis.

B. App. 30 beschreibt das Blatt; auf seinem Exemplar befindet sich oben der h. Johannes, der hier durch den h. Lucas, der die h. Jungfrau malt, ersetzt wurde. (Didot.)

Martin Heinrich Faber (von Emden).

Andr. D. P. Gr. IV. p. 237.

1. Italienische Landschaft mit Ruinen; rechts vorn befindet sich ein altes Weib, auf den Stab gestützt, mit einem Knaben, links eine sitzende und zwei gehende Personen. Unter dem Baumstamm steht: Mar. Her. Faber: inv. et fecit Romae 1611. Geistreiche Radirung.
   H. 204 Mm. Br. 274 Mm.

Peter Gottland.

B. IX. p. 233. P. IV. 56.

1. Das Christkind zu Pferd im Kampfe gegen das Papstthum. P. 7.
   I. Vor der Gestalt Gott Vaters, vor den Inschriften.

Marc Anton Hannas.

B. IX. p. 560. P. IV. p. 253.

1. Christus am Kreuz. Auf dem Kreuzbalken steht das Zeichen. Holzschnitt, wie die folgenden.
   H. 380 Mm. Br. 140 Mm.
2. Christus an die Säule gebunden, nach rechts gewendet, wird von einem Schergen gegeisselt. Halbfigur. Unten steht: Apprehendit Pilatus Jesum et flagelavit. Ioan. 19. Zu beiden Seiten Inschriften, links lateinisch, rechts deutsch; hier das Monogramm.
3. Maria mit gefalteten Händen, nach links gewendet. Halbfigur. Unten in zwei Zeilen: EGO MATER etc. Ohne Zeichen. Seitenstück zum vorigen Blatt.
   H. (beider) 360 Mm. Br. 280 Mm.
4. Mater dolorosa, ganze Figur, stehend, nach rechts gewendet, mit dem Schwert in der Brust. Im Unterrande in zwei Zeilen: Viderunt oculi etc. Links unten auf einem Stein das Monogramm. Pendant zu P. 19.
   H. 358 Mm. Br. 137 Mm.

Augustin Hirschvogel.

B. IX. 170. P. 257.

1. Landschaft mit Städtchen an einem breiten Flusse, rechts auf hohen Felsen zwei Burgen, die durch eine Holzbrücke verbunden sind. Das Monogramm und 1546 unten gegen links im Wasser.
   H. 135 Mm. Br. 156 Mm. (Härtel.)

Wenzel Hollar.

Parthey.

1. David vor Saul. P. 72.
   I. Vor dem: Cum Privil: Sac: Reg: Maiis im Unterrande.
2. Die Königin von Saba bei Salomon. P. 74.
   I. Reiner Aetzdruck. (Brentano.)

3. Cleopatra in ganzer Figur, stehend und nach links gewendet. Rechts oben das Monogramm und 1543.

H. 87 Mm. Br. 34 Mm.

4. Dolchscheide mit Laubornament, oben Mars in ganzer Figur. Rechts oben das Monogramm.

H. 154 Mm. Br. oben 35, unten 20 Mm.

Hans Sebald Lautensack.

B. IX. p. 207. P. III. p. 260.

1. Dr. Roggenbach. B. 9.
   I. Der Helm über dem Wappen ist ausgeschweift.
2. Das Turnier in Wien. B. 21.
   I. Mit zwei Zelten rechts und der Schrift oben: Primus Martialium Ludorum Pedestris Conflictus. 1560.
   II. Mit der Schrift, wie sie B. angibt, die Zelte fehlen, links an dem Eckpfeiler ist eine Fahne und das Turnier im Vor- und Mittelgrunde ist anders gruppirt.
3. Wien von der Südseite gesehen. Allegorische Darstellung der Belagerung der Stadt durch die Türken. 1558. (Fr. Bartsch, Wiener Hofbibl.)
   I. Wie von B. beschrieben.
   II. Die Platte ist oben bis zur Hälfte weggenommen, mit 1559. (v. Enzenberg.)
4. Landschaft mit der kleinen Stadt. B. 41.
   B. beschreibt das Blatt auch im Append. zu H. S. Beham, No. 3. Es wurde nämlich auf betrügliche Weise, wahrscheinlich vermittelst einer Stampilie auf einzelnen Exemplaren das L in B verwandelt.
5. David und Goliath. P. 64.
   Passavant sagt nichts davon, dass das Blatt aus zwei Platten besteht, die zusammengefügt erst der Beschreibung entsprechen. Die Scheidelinie geht durch den Baum in der Mitte.
6. Reiche Landschaft; links ein befestigtes Schloss, von einem Flusse umgeben, der sich im Grunde verliert; in der Mitte ein hoher Baum und rechts führt ein Weg zum Thor einer Stadt, im Grunde Gebirge.

H. 194 Mm. Br. 295 Mm. (Brentano.)

Melchior Lorch.

B. IX. p. 500. P. IV. p. 180.

1. Michael d'Aicing. B. 11.
   I. Vor dem Wappen links, mit 1565.
   II. Wie v. B. beschrieben.
   III. Die Platte verkleinert und in ein Passepartout eingeschlossen.
2. Sultan Soliman. B. 13.
   I. Vor dem Namen Nassuh-Bassa und mit der Schrifttafel unten.
3. Ismael, Persischer Botschafter. B. 15.
   I. Vor dem Namen Rustan-Bassa.

4. Derselbe, ganze Figur. B. 16.
   I. Wie bei B.
   II. Vor Verkleinerung der Platte oben.
5. Ammon's Blutschande mit Thamar. Copie nach H. Aldegrever. (B. 23.) Mit Monogramm und 1543.
6. Weibliche Büste, Profil nach links, mit orientalischem Kopfputz, mit einer Mütze, die durch eine Reiherfeder geschmückt ist. Rechts oben 1579 und darunter das Monogramm.
   H. 235 Mm. Br. 143 Mm.
7. Henricus Sudermann; Brustb. nach rechts, mit Barett, Halskrause und Pelzrock, langem Bart und einem Medaillon mit der Agrippina auf der Brust. Unten das Wappen mit den Worten: AGRIPP. HANSEA, zu beiden Seiten neun lat. Disticha; Qui Sudermani spectas etc.
   H. 425 Mm. Br. 340 Mm. (Berlin.)
8. Tafel mit Ornamenten auf dunkelm Grunde; zwischen dem Blattwerk bemerkt man eine Krone. Rechts unten auf einem Täfelchen das Zeichen und 1548.
   H. 59 Mm. Br. 42 Mm.
9. Halbfigur eines jungen Mädchens mit verbundenen Augen vor dem offenen Buche. 1547.
   H. 48 Mm. Br. 37 Mm. (Hamburg.)

Andreas Luining.

B. IX. p. 550. P. IV. 224.

1. Eine weibliche Büste nach rechts, auf dem Halse eine Kette mit einem zum Theil sichtbaren Medaillon. In Rundung zwischen zwei Ornamenten. Das Zeichen ist rechts unten.
   H. 36 Mm. Br. 78 Mm. (Berlin.)
2. Ein Reiter nach links galoppirend, mit der Rechten einen Pokal erhebend. Zwischen Ornamenten. Unten das Monogramm.
   H. 120 Mm. Br. 60 Mm. (unten nur 55 Mm.). (Berlin.)

Mair von Landshut.

B. VI. p. 362. P. II. 156.

1. Die heil. Jungfrau mit dem Kinde auf einer Bank sitzend. Rechts unten das Zeichen. H. 168 Mm. Br. 108 Mm.
2. Ein Ritter aus dem Schlosse kommend, rechts ein Landsknecht.
   H. 138 Mm. Br. 91 Mm. (Durazzo.)

Cornelis Matsys.

B. IX. p. 97. P. III. 97.

1. Sieben Bl. Geschichte des Tobias. B. 1—6 und P. 78.
   I. Vor den Nrn.
2. Zwölf. Bl. Geschichte des Samson. B. 8—19.
   I. Mit 159.
   II. Mit 1562.

Medaillons sind: Die Messe des heil. Gregor, Maria mit dem Kinde von Heiligen umgeben und Augustus mit der tiburtinischen Sibylle.

Diam. der einzeinen Medaillons 41 Mm.
Diam. der Einrahmung 86 Mm. (Brentano.)

Der Meister mit dem Krebs.

B. VII. pag. 527. P. III. 15.

1. Der Einzug Christi in Jerusalem. Das Zeichen unten gegen links auf einer hellen Tafel.

H. 163 Mm. Br. 110 Mm. (Hamburg.)

Monogrammisten.

W.

B. VI. 317. P. II. 132.

1. H. Augustin. B. 24.
   II. Der Heilige hält ein Herz.
2. H. Christoph. B. 26.
   I. Vor der Schrift.
   II. Oben steht: Sanctus Christophorus.
3. Reiches gothisches Laubwerkornament, dazwischen eilf spielende Liebesgötter. Mit dem Monogramm.

H. 134 Mm. Br. 102 Mm.

P. W.

B. Vol. VI. p. 309. P. II. 161.

1. Gothisches Laubwerkornament in Friesform, von links nach rechts gehend. Das Monogramm unten in der Mitte.
   H. 41 Mm. Br. 142 Mm.
2. Ein dergleichen, von rechts nach links gehend. Pendant zum Vorigen.
   Dieselbe Grösse. (Durazzo.)

B. M.

B. VI. p. 392. P. II. 124.

1. Maria, umgeben von den drei Frauen und dem h. Johannes, hält unter dem Kreuze den Leichnam Christi. In der Weise des M. Schongauer.
   (Erwähnt im Lagerkatalog von Artaria in Wien, wo die Maasse leider nicht angegeben sind.)

S. S.

B. VI. p. 408. P. II. 164.

1. Drei Genien mit dem Schild; nach A. Dürer. (B. 66.) P. 4.
   I. Die Platte ist grösser.

S. C.

B. VIII. 8.

1. Johannes auf Patmos; er sitzt am Fusse eines trockenen Baumstammes und schreibt die Apokalypse; im Grunde links sieht man eine bergige

Landschaft, ein Schloss und eine befestigte Stadt. Das Zeichen links unten und rechts in der Ecke auf einem Täfelchen 1521.

H. 88 Mm. Br. 65 Mm. (Berlin.)

2. Der heil. Hieronymus in der Wüste; links oben das Monogramm verkehrt. Rund. Diam. 57.

S.

B. VIII. 13. P. III. 47.

1. Der heil. Philipp mit der Hellebarde, in Oval, von einer Ornamentbordure eingefasst. Oben auf einem Bande 1520. Vergl. P. 200.

H. 84 Mm. Br. 61 Mm.

2. Ein stehender Heiliger, in Oval, ebenso wie das vorhergehende Blatt. Oben auf einem Bande 1519.

H. 84 Mm. Br. 61 Mm.

3. Das Urtheil des Paris, links unten das Monogramm.

H. 45 Mm. Br. 45 Mm.

4. Maria mit dem Kinde und die heil. Anna. In verzierter Einfassung.

Rund. Diam. 49 Mm. (Hamburg.)

5. Christus am Kreuz. Unten das Zeichen.

H. 60 Mm. Br. 41 Mm. (Hamburg.)

6. Zwei Pilger in Unterredung; der Grund ist weiss. Oben schaukelt sich in einer gothischen Arabeske ein beflügelter nackter Genius. Das Zeichen unten gegen links.

H. 66 Mm. Br. 40 Mm. (Berlin.)

7. Ein Herr mit einer Dame in verfänglicher Stellung. Unten das Zeichen.

Rund. Diam. 40 Mm. (Hamburg.)

W. C.

B. VIII. 18. P. IV. 109.

1. Die Kreuztragung Christi, Copie nach Dürer. (B. 24). Rund. Das Zeichen unten, darüber die unverständliche Zahl 17012.

Diam. 87 Mm. (Berlin.)

2. Der heil. Georg zu Pferd. Copie nach demselben. (B. 54). Nach links gewendet. Das Zeichen auf dem Täfelchen in der Mitte unten.

H. 106 Mm. Br. 83 Mm.

H. F.

B. VIII. 19. P. IV. 111.

1. Die Gerechtigkeit. Copie nach Dürer. (B. 79.) Das Zeichen unten in der Mitte. H. 112 Mm. Br. 84 Mm.

H. L.

B. VIII. 35. P. III. 336.

1. Engel tragen die Leidenswerkzeuge Christi. B. 2.
   I. Mit der Jahreszahl 1511.
2. Der heil. Georg. B. 3.
   I. Vor der Jahreszahl.

3. Der heil. Sebastian an einen Stamm gebunden und von drei Pfeilen durchbohrt. Links lehnt sich an die Mauer, die den Grund bildet, die Tafel mit dem Monogramm. Holzschnitt.

H. 225 Mm. Br. 155 Mm.

I. B.

B. VIII. 299. P. IV. 97.

1. Ein Genius mit dem Wappenschild. B. 32.

Das von B. als Copie C erwähnte Blatt dürfte Wiederholung und Original sein.

2. Der heil. Hieronymus. Copie nach H. S. Beham. (B. 60.)

(Enzenberg.)

3. Mutter mit zwei Kindern, Copie nach B. Beham. (B. 40.) Links oben das Monogramm. (Posonyi.)

4. Vignette mit einem Mann und einem Weibe, deren Hände Blätterwerk ist, mit Löwenfüssen; er ist links und das Weib rechts. Links unten auf einer Tafel das Zeichen.

H. 18 Mm. Br. 46 Mm.

5. Vignette mit drei Vasen; die beiden Seitenvasen sind bloss zur Hälfte ausgeführt, auf der einen, links, steht I und auf der anderen B. Den Grund füllt Laubwerk aus.

H. 14 Mm. Br. 143 Mm.

C. B.

B. VIII. 533. P. III. 291.

1. Allegorische Composition auf die Hoffart, die Worte der Sprüche Salomon's 16, 18 erklärend. (Cf. Nagl. Monogr. I. 2294.)

H. N. K.

B. VIII. 538. P. IV. 128.

2. Fortuna, Copie nach H. S. Beham.

A. T.

B. VIII. 537. P. IV. 113.

1. Der Marktbauer, Copie nach Dürer. (B. 89.)

Pendant zu B. 2.

I. D.

B. VIII. 540.

1. Mars. B. 2.

I. Vor dem Monogramm des Verlegers A W exc. rechts in der Mitte auf dem Baumstamm.

R.

B. VIII. 541.

1. Vignette mit dem Oberleib eines beflügelten Mädchens, dessen Arme und Füsse in Ornamente auslaufen. Das Zeichen unten in der Mitte.

H. 40 Mm. Br. 45 Mm. (Berlin.)

2. Aufsteigendes Ornament mit zwei fantastischen Fischen und einem Widderschädel unten; oben ist eine Maske. Das Zeichen steht verkehrt unten in der Mitte. Copie nach Lucas v. Leyden. (B. 161.)
H. 91 Mm. Br. 42 Mm.

R. B.
B. IX. p. 5.

1. Judith, nach H. S. Beham. Rechts unten das Monogramm.
H. 78 Mm. Br. 50 Mm.
2. Heil. Hieronymus, nach demselben. (B. 62.) Links nach unten das Monogramm. H. 100 Mm. Br. 69 M.
3. Cimon von seiner Tochter genährt, in einem Rund, das von vier beflügelten Genien umgeben ist. Copie nach H. S. Beham. (B. 73.)
H. 86 Mm. Br. 40 Mm.
4. Die Weinkufe, um welche neun nackte Kinder beschäftigt sind. Das Zeichen auf einer Tafel rechts oben. Theilweise dem Blatt von I. B. (B. 210) entnommen.
H. 90 Mm. Br. 112 Mm. (Berlin.)
5. Vignette mit zwei fantastischen beflügelten Personen, zwischen welchen der Schädel eines Esels sichtbar ist. Das Zeichen rechts oben.
H. 25 Mm. Br. 76 Mm.
6. Aufsteigendes Ornament; man sieht eine Art Candelaber, zu dessen Seiten zwei Kinder sind, deren Körper in sich ringelnde Schlangen endigen; jedes trägt eine Keule. Rechts unten auf der Tafel das Monogramm.
H. 91 Mm. Br. 32 Mm.
7. Aufsteigendes Ornament; unten ein Satyr, dessen Arme in Ornamente auslaufen, zu seinen Seiten zwei Amoretten und zwei Füllhörner, über welchen je ein Vogel. H. 52 Mm. Br. 38 Mm.

L.
B. IX. 10. P. IV. 134.

1. Vier Weiber tragende Centauren kämpfen unter einander. Links unten das Zeichen. H. 29 Mm. Br. 84 Mm.

V. G.
B. IX. p. 22.

1. Amor zwischen Laubwerkornamenten Dudelsack blasend.

F. G.
B. IX. 24. P. IV. 107.

1. Fries mit Blattornamenten, zwischen welchen drei runde Medaillons mit Büsten; unter dem mittleren steht das Monogramm.
H. 24 Mm. Br. 140 Mm.

G. D.
B. IX. 17. P. IV. 41.

1. Alexander der Grosse, Büste nach rechts in Medaillon, mit der Umschrift: ALEXANDER MAGNUS PRIMUS REX. Dieses Medaillon wird von

einem beflügelten nackten Krieger und einem Mädchen gehalten, deren beider Extremitäten in ein Blumenornament ausgehen. Links unter der Rundung das Zeichen und rechts 1536.

H. 41 Mm. Br. 191 Mm.

2. Oval mit Goldschmiedornamenten auf dunklem Grunde, unten drei Kinder, deren eines den Dudelsack bläst. Das Zeichen steht unten auf dem Steine, in der Mitte an der Bordure 1537.

H. 99 Mm. Br. 78 Mm.

3. Fries mit Goldschmiedornamenten, in der Mitte eine chimärische Gestalt, deren Schenkel in Zweige endigen. Zu beiden Seiten Tritonen mit Keulen. Das Zeichen und 1537 auf einem Täfelchen, das der Gestalt am Halse hängt.

H. 42 Mm. Br. 194 Mm.

4. Ein junger Herr mit einer Dame nach links lustwandelnd. Rechts oben das Täfelchen mit dem Zeichen und 1539.

H. 90 Mm. Br. 55 Mm.

I. S.

B. IX. p. 38. P. IV. 158.

1. Mars sitzt rechts in einer Landschaft. Das Monogramm ist links unten am Fusse des Baumes. Oval.

H. 57 Mm. Br. 68 Mm. (Santarelli.)

L. B.

B. IX. p. 43.

1. Reiches Laubwerkornament, in der Mitte eine Vase und zwei Delphinköpfe. Das Monogramm in der Mitte.

H. 90 Mm. Br. 77 Mm.

H. E.

B. IX. p. 42.

1. Dolchscheide, Seitenstück zu der von B. beschriebenen; oben Judith mit dem Schwert und dem Haupte des Holophernes, unten Blattwerk. Oben rechts die Tafel mit dem Zeichen und 1529.

H 53 Mm. Br. oben 28, unten 17 Mm.

W.

B. IX. 53. P. IV. 173.

1. Eine Dolchscheide, oben ein Deutscher in reichem Costum, unter seinem Mantel bemerkt man einen Todtenkopf, über seinem Kopfe sieht man zwischen Ornamenten eine Maske; der untere Theil ist mit Ornamenten angefüllt, die aus einer Vase hervorgehen und endigt in eine Spitze. Das Zeichen ist neben dem Schwert.

H. 130 Mm. Br. oben 25 Mm.

2. Eine desgleichen; oben ein Kriegsmann, der die Linke in die Seite stemmt und mit der Rechten den Degengriff hält; der untere Theil ent-

hält zwischen Ornamenten einen Schild, auf welchem das Monogramm steht. Ebenfalls in eine Spitze endigend.

H. 130 Mm. Br. oben 25 Mm.

3. Eine desgleichen; oben Lucretia in reichem Costum, sich mit dem Dolch tödtend, unten Ornamente, dazwischen Amor zwischen zwei sich kreuzenden Füllhörnern. Unten auf der quer angebrachten Tafel das Monogramm. H. 136 Mm. Br. oben 25 Mm.

4. Eine desgleichen; oben ein Fähndrich mit der Fahne in der Linken, während er die Rechte auf den Degengriff legt, unten Ornamente, zwischen welchen auf der quer gestellten Tafel das Zeichen.

H. 141 Mm. Br. oben 25 Mm.

5. Eine desgleichen; oben ein Krieger, der mit der Rechten die Lanze hält, unten Goldschmiedeornamente, ein Amor hält das Schild. Das Zeichen ist auf einer Tafel über dem Kopfe Amors.

H. 140 Mm. Br. oben 25 Mm.

H. M.

B. IX. p. 79. P. IV. 54.

1. Einem Cavalier reicht eine Dame einen Pokal dar. Gegenstück zu P. 12.

H. 54 Mm. Br. 38 Mm.

H. L.

B. IX. 473.

1. Das Urtheil des Paris; die Gruppe nach Mark Anton; rechts unten steht: Jvdicivm Paridis, darunter das Zeichen und: Leytzen. Links steht: 1558. H. 215 Mm. Br. 156 Mm.

2. Ein Bacchuszug nach rechts. Der trunkene Bacchus wird von einem Satyr, einem bärtigen Mann und einem nackten Kinde getragen. Voran tanzt die Bacchantin mit dem Tamburin. Das Zeichen links unten.

H. 58 Mm. Br. 95 Mm.

3. Heil. Georg. B. 3.

I. Vor der Jahreszahl 1533.

4. Vignette. In der Mitte der Oberleib eines Satyrs, dessen Arme in Ornamente auslaufen, die von zwei beflügelten Genien gehalten werden.

H. S. E.

B. IX. 486.

1. Mars, ganze Figur nach rechts, mit der Linken einen Schild, mit der Rechten eine Stange mit dem Pechkessel haltend. Rechts oben auf der Tafel das Zeichen und die Jahreszahl.

H. 74 Mm. (?). Br. 34 Mm.

2. Die Familie. Links sitzt am Fuss des Baumes die Mutter mit dem nackten Kinde; ein junger Mann bringt Obst. Rund. Das Zeichen links oben. Diam. 46 Mm.

3. Das Bauernpaar, nach rechts gehend; der Mann trägt eine Hacke. Gegens. Copie nach H. S. Beham. (B. 183). Das Zeichen links oben.

H. 49 Mm. Br. 36 Mm.

4. Die Bauernprügelei. Gegens. Copie nach demselben. (B. 165.) Das Monogramm auf einer Tafel rechts unten.

H. 48 Mm. Br. 73 Mm.

G. A. D. H.

B. IX. 494.

1. Hubertus. Copie nach Dürer. (B. 57.)

II. Die Buchstaben G und H sind getilgt.

H. W.

B. IX. 518. P. IV. 169.

1. Eine fast nackte Frau gibt einem Manne links einen grossen Schlüssel, während ein Reiter rechts mit der Hand eine abwehrende Bewegung macht. Links unten das Monogramm und in der Mitte die Jahreszahl.

H. 66 Mm. Br. 74 Mm.

C. S.

B. IX. 558.

1. Bart. Rosinus. B. 2.

II. Das C des Monogramms ist in ein G umgewandelt.

M. G.

B. IX. 423.

1. Davids Reue. Er kniet in Profil nach links; zu seinen Füssen Harfe und Scepter. Ein Engel mit Todtenkopf, Schwert und Geissel schwebt herab. Holzsch. H. 280 Mm. Br. 190 Mm.

2. David Herlicius. Brustb. in ovaler Einfassung, mit langem Bart und breitem Halskragen. Zu beiden Seiten die allegorischen Figuren der Geometrie und Astronomie. Unter dem Oval steht: SPES MEA CHRISTUS. Die Umschrift des Ovals lautet: D. David Herlicius Zitzensis Poeta caesareus et medicus Lübecensis aetatis suae. a. 1613. Das Zeichen links unten.

Michael Ostendorfer.

B. IX. p. 154. P. III. 310.

1. Ein türkischer Stammbaum. Holzsch. P. 11.

I. Mit lat. Text, mit Genien in der Bordure, unten steht: Jngolstadij MDXXVIII.

II. Mit deutschem Text, ohne Jahreszahl.

2. Eine grosse Monstranz, Holzsch. von zwei Stöcken über einander; oben ist Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, darunter das Abendmahl, zwei Engel mit Fackeln sind unten; am Piedestal: 1521; das Monogramm über dem Abendmahl gegen links.

H. 960 Mm. Br. 210 Mm. (Brentano.)

3. Die unbefleckte Empfängniss der Maria, mit der Kirche in Regensburg. Holzsch. aus drei Pl. zusammengesetzt. P. führt es als Werk von Altorfer (P. 65) an. Im Grunde der Mariendarstellung befindet sich Ostendorfers Monogramm.

I. Mit der lat. Inschrift in drei Zeilen.

Georg Pencz.

B. VIII. 319. P. IV. 101.

1. Tobias erhebt sich von der Tafel. B. 13.
   I. Vor Ueberarbeitung der Häuser links.
2. Tobias mit dem Engel. B. 16.
   I. Vor dem senkrechten Glitscher über dem rechten Knie des jungen Tobias.
3. Tobias mit dem Fisch. B. 17.
   I. Das Auge des Fisches ist noch nicht ganz rund.
4. Die Eroberung von Carthago. B. 86.
   I. Vor den Worten: JVLIVS ROMANVS INVENTOR an dem grossen runden Thurme. (v. Quandt.)
   II. Mit diesen, aber vor Salamanca's Adresse.

Johann Eleazar Schenau.

Andr. D. P. Gr. V. 359.

1. Vier Köpfe; links ein männlicher mit Pelzmütze, rechts ein desgleichen ohne Kopfbedeckung und mit langem Haar, nach rechts gewendet, wo mehr im Grunde ein lachendes Mädchen mit Haube. Zwischen beiden männlichen Köpfen ist im Grunde ein dritter, stark nach hinten geneigt und fast nur im Umriss radirt. Unten gegen rechts: Schenau inv. f. Sax. Links am Rande: (erstes Wort unleserlich) ist eine Pflicht und meine Köpfe gerathen nicht. A. 6.
   (Durch die Freundlichkeit des Kunsthändlers Fr. Meyer in Dresden ist es mir möglich geworden, dieses Blatt zu beschreiben, das ich lange vergebens suchte.)

Georg Friedrich Schmidt.

Jacobi.

1. Carl Wilhelm Friedrich, Markgraf von Ansbach. J. 7.
   Später ist der Künstlername ausgeschliffen worden.
2. François de Paris vor dem Betstuhl. J. 11. Er ist nicht, wie J. sagt, nach links, sondern nach rechts gekehrt.
   I. Vor dem Todesjahr.
3. Der Priester Tournus. J. 12.
   I. Vor dem »Thau« oben, vor dem Monogram G. F. S. am Tische, mit »Lugduno« und vor den Buchstaben O. P. N. unten links.
4. J. Parrocel. J. 15.
   I. Vor der Schrift, nur mit dem Künstlernamen. (Berlin,)
   II. Mit der dreizeiligen Schrift, die Künstlernamen im Unterrande.
   III. Mit vierzeiliger Schrift, die Namen am Sockel, mit Odieuvre's Adresse.
5. Friedrich Wilhelm I., König von Preussen. J. 16.
   I. Vor aller Schrift. (Didot.)
   II. Mit zwei Zeilen französischer Unterschrift, die Künstlernamen im Unterrande.
   III. Mit dreizeiliger Unterschrift, die Namen auf dem Piedestal, vor Odieuvre's Adresse.

6. Louis Hector, Herzog von Villars. J. 18.
II. Mit Odieuvre's Adresse, die später gelöscht wurde.

7. Jean Law. J. 21.
I. Vor aller Schrift. (Didot, Drugulin.)
II. Nur mit den Künstlernamen.

8. J. B. Rousseau. J. 22
I. Vor aller Schrift. (Berlin. Didot.)

9. Adrienne le Couvreur. J. 27.
I. Vor aller Schrift. (Berlin.)

10. Die Marquise von Sevigné. J. 28.
I. Vor aller Schrift. (Didot.)

11. Louis de la Tour d'Auvergne. J. 42.
I. Vor aller Schrift. Im Grunde rechts ist der Schweif des stürzenden Pferdes und der Kopf des gesunkenen Mannes weiss. (Berlin.)

12. J. B. Rousseau. J. 44.
I. Vor aller Schrift. (Berlin.)

13. G. Fr. Haendel. J. 46.
J. gibt die Unterschrift nicht correct. Sie lautet: GEORGES FREDERIC HANDEL | Seul Compositeur et Directeur general | de l'Opera de Londres | Née en Saxe. Die Verse beginnen: Ici, graces etc.

14. François le Chambrier. J. 49.
I. Vor aller Schrift. (Berlin.)
II. Vor dem Zusatz: Mort le 16. Janv. 1730.

15. P. F. Guyot Desfontaines. J. 53.
I. Vor aller Schrift.
II. Mit den Worten: Dum te Phoebus, anstatt: dum me Phoebus.

16. J. Le Chambrier. J. 58.
I. Vor aller Schrift; das Innere des Wappens ist unvollendet.

17. Pierre Mignard. J. 59.
I. Vor aller Schrift.
II. Nur mit den gerissenen Künstlernamen.
III. Mit der Schrift, aber vor dem Stern in der Mitte des Unterrandes.

18. Ant. Fr. Prévost. J. 61.
I. Vor aller Schrift.
II. Vor dem Komma nach: Graveur du Roy.

19. G. F. Blume. J. 65.
I. Vor Arbeiten auf der Cartouche links unten, vor dem Accente auf dem u in Blume und bevor das Todesjahr 1747 in 1746 umgeändert wurde.

20. Christian August, Fürst von Anhalt-Bernburg. J. 66.
I. Vor aller Schrift. (Didot.)

21. Samuel v. Cocceji. J. 67.
I. Vor den Worten: Codex Fridericianus auf dem Buche, das der Genius links hält.

22. Fr. von Görne. J. 70.
Die Abdrücke mit deutscher Unterschrift wurden zur Leichenrede verwendet und sind später.

23. La Mettrie. J. 76.
I. Vor aller Schrift. (Berlin.)

24. Nic. Esterhâzi. J. 78.
I. Vor aller Schrift. (Didot.)
II. Vor der Schrift auf dem Papierblatte, das er mit der Rechten hält.

25. Cyrillus Graf von Rasumowsky. J. 83.
I. Mit der Unterschrift: Cyrillus Comes de Rasumowsky. S. Imp. Maj. omnium Russiar. etc.

26. David Splittgerber. J. 87.
I. Die horizontale Strichlage am mittleren Buche rechts im Grunde geht nur bis zur Mitte des Buches, während die verticale, von rechts nach links abfallende, zwischen den Büchern und dem linken Arme, fehlt.

27. Prinz Friedrich Heinrich von Preussen. J. 88.
I. Vor der fast senkrechten Strichlage im tiefsten Schatten rechts unten hinter dem Fusse des Stuhles.

28. A. Fr. Büsching. J. 90.
I. Die Tafel mit dem Namen hat nur eine einfache Strichlage. (Berlin.)

29. Archimandrit Anast. Dorostanus. J. 93. a.
I. Mit eng anliegendem Käppchen und vor den Worten: »am Titul« links oben. (Berlin.)

30. La belle Grecque. J. 95.
I. Mit Larmessins Adresse.
II. Mit: Crepy exc.
III. Mit: A présent chez Crepy.

31. Brustbild eines Greises. J. 111.
I. Vor der Vollendung der Mütze, vor den senkrechten Linien in der unteren linken Ecke.

32. Der Greis mit der hohen Mütze. J. 112.
I. Vor der Kreuzschraffirung auf dem dunkeln Unterrande der Mütze.

33. Frauenbrustbild. J. 113.
I. Vor Arbeiten im Schatten des Halses, der Wange, am Kopftuche und vor der senkrechten Strichlage im Schatten rechts bis zum Plattenrand.

34. Der Morgenländer. J. 114.
I. Vor Arbeiten im Schatten der rechten Schulter, des Bartes etc.

35. Der alte Krieger. J. 116.
I. Vor der wagrechten Strichlage auf der Pelzeinfassung der Mütze unterhalb der Agraffe.

36. Der junge Mann. J. 117.
I. Vor vielen Arbeiten, so vor der dritten fast senkrechten Strichlage auf der Schattenseite des Gesichtes von der Augenbraune bis zum rechten Auge und der Nasenwurzel herab.

37. Aelterer Mann mit Kette. J. 118.
I. Vor der Deckung einer lichten Stelle am Kinn, vor der schrägen Strichlage auf der zugeknöpften Weste.

38. Die alte Bettlerin. J. 119.
I. Vor Arbeiten im Schatten des Gesichtes, vor der diagonalen Strichlage

auf der Brust und bevor die Sylbe Rem des Namens Rembrandt mit Strichen überlegt wurde.

39. Der Perser. J. 120.

I. Am Plattenrande links sind bis zur Höhe des Ellbogens nur zwei Strichlagen sichtbar.

40. Der Greis mit Gliederkette. J. 121.

I. Vor den senkrechten Strichen auf der Unterlippe und vor der Schrift.

41. Junger Mann mit Federbaret. J. 125.

I. Die Striche des Grundes links reichen nicht bis an das Haar, sondern lassen eine lichte Stelle frei.

42. Die Judenbraut. J. 128.

I. Vor der Schrift.

43. Der Vater der Judenbraut. J. 129.

I. Vor der dritten Strichlage am Rande des Papiers, auf dem sich die Schrift befindet.

44. Der Greis mit der Sammtmütze. J. 131.

I. Vor Arbeiten; im Schatten des Grundes links eine grosse weisse Stelle, die später gedeckt wurde.

45. Salimbeni. J. 132.

I. Mit offener Schrift im Oval.

46. Der Künstler zeichnend. J. 134.

I. Aetzdruck vor dem Künstlernamen und vor Arbeiten im Gesicht, am Kleid und auf dem Zeichenpapier. (Berlin.)

47. Des Künstlers Gattin. J. 136.

I. Vor der Kreuzschraffirung an der Wange und am Halse.

48. Der Prinz von Geldern. J. 137.

I. Vor aller Schrift, vor der schrägen vierten Strichlage auf der oberen Hälfte der Thür.

II. Mit dem weissen Schlüsselloch, d. h. vor der Querschraffirung auf demselben.

49. Der Patriarch Jacob. J. 139.

I. Vor der Unterschrift: Abbildung des Jacobs. (Kalle.)

II. Mit derselben, aber vor der senkrechten Strichlage in der linken unteren Ecke.

50. Der Künstler mit der Spinne. J. 141.

I. Vor der schrägen Strichlage am Fenster rechts oben in der Ecke, vor Arbeiten in der Landschaft, auf den Händen, dem Hute und Teppiche und vor der Schrift.

II. Vor der dritten Strichlage der Fensterwand oben, wo sich das Thermometer befindet.

51. Hirsch Michel. J. 144.

I. Bevor die Schrift getilgt wurde.

52. Rembrandts Mutter. J. 145.

I. Vor Verwandlung des geschwungenen Zuges am M des Wortes Mère in eine Schleife.

53. M. Dinglinger. J. 148.

I. Vor der senkrechten Strichlage im Schatten links unter der Nase.

54. Der Arzt Möhsen. J. 149.
I. Vor aller Schrift, die Stirn ist fast ganz weiss. Aetzdruck.
II. Ebenso, mit überarbeiteter Stirn.

55. Rembrandt in jüngeren Jahren. J. 150.
I. Vor Arbeiten im Grunde und vor der Schrift.

56. Wilhelm II. von Oranien und Cats. J. 152.
I. Nur mit den Künstlernamen. (Berlin.)

57. Christus dem Volke vorgestellt. J. 159.
I. Vor der schrägen Strichlage zwischen dem Mantel Christi und dem Knie des Mannes, der den Arm erhebt.

58. Der Satyr mit der Ziege. J. 162.
I. Vor aller Schrift.

59. Die Erweckung der Tochter des Jairus. J. 165.
I. Vor aller Schrift und vor vielen Arbeiten.

60. Der Greis in der Höhle. J. 166.
I. Vor der zweiten gesenkten Strichlage auf dem helleren Felsengrunde der Höhle, vom linken Ellenbogen bis unter das Knie; nur mit den Künstlernamen.

61. Die Darstellung Christi im Tempel. J. 167.
I. Vor vielen Arbeiten und vor aller Schrift.

62. Alexander spricht Timoclea frei. J. 169.
I. Vor Arbeiten und vor aller Schrift.

63. Darstellung der Maria im Tempel. J. 172.
I. Aetzdruck vor aller Schrift.
II. Nur mit den Künstlernamen.

64. Noah mit seinen Töchtern. J. 173.
I. Aetzdruck vor aller Schrift. (Berlin.)
II. Nur mit den Künstlernamen.

65. Sarah führt Hagar zu Abraham. J. 175.
I. Nur mit den Künstlernamen.

66. Tobias von seinem Weibe verspottet. J. 177.
I. Ebenso.

Martin Schongauer.

B. VI. p. 103. P. II. 103.

1. Christus am Kreuz. B. 24.
I. Der Kopf des Heilandes und das Kopftuch der Maria sind nur mit kalter Nadel ausgeführt. (Alferoff.)

2. Heil. Anton von den Dämonen geängstigt. B. 47.
I. Vor den horizontalen Strichen links bis zur Mitte des Blattes, vor der Kreuzschraffirung des Himmels. (Didot.)

3. Der heil. Jacob in der Schlacht. B. 53.
In späteren Abdrücken sieht man oben in der Mitte die Hälfte einer Cartouche eingestochen.

4. Der Mann der Schmerzen. B. 69.
I. Vor dem Monogramm. (Didot.)

Ludwig von Siegen.

Andresen D. P. Gr. V. 80.

1. Amelia Elisabetha, Landgräfin von Hessen. A. 1.

Es soll erste Abdrücke vor Retouchen in der Stickerei des Kragens geben. (Brentano. Mündliche Mittheilung von Drugulin.)

2. Eleonora de Gonzaga. A. 2.

I. Vor den Künstlernamen.

3. Wilhelm von Oranien. A. 3.

Bei der Auction Harrach in Paris 1867 kam ein Abdruck vor den Künstlernamen vor; nach van der Kellens Ansicht waren die Namen aber künstlich gedeckt. S. Cat. Ridder, p. 163, Anmkg.

Tobias Stimmer.

B. IX. p. 330. P. III. p. 453.

1. Maria über dem Monde stehend. Holzsch. wie die Folg.

H. 450 Mm. Br. 210 Mm. (Didot.)

2. Junges Weib, Personification des neuen Testamentes. Pendant zu B. 6. Clair-obscur von drei Platten.

H. 350 Mm. Br. 262 Mm. (Detmold.)

3. Sigismund Feyerabend, Brustb. nach links mit Käppchen und pelzbesetztem Oberkleid; in einer Cartouche, an welcher oben zwei Genien. Umschrift: SIGISMVNDVS FEIERABEND.

H. 81 Mm. Br. 90 Mm.

4. Joh. Heinr. Heinzel, Brustb. in Oval; kl. 4°.

Martin Treu.

B. IX. p. 68. P. IV, p. 52.

1. Aufsteigendes Ornament, unten drei Mascarons mit langem Haar, eine Art Vase auf dem Kopfe tragend, darüber ein Mascaron mit Stierhörnern.

H. 61 Mm. Br. 45 Mm.

2. Aufsteigendes Ornament, in der Mitte eine Cartouche mit Satyrterme.

H. 113 Mm. Br. 52 Mm.

3. Muster zu drei Jagdpfeifen, reich ornamentirt. 1540.

Cf. Nagler Monogr. IV. 689. 16. (Reynard.)

H. 82 Mm. Br. 71 Mm.

Nicolaus Wilborn.

B. VIII. p. 543. P. IV. 139.

1. Der Dolch mit seiner Scheide, mit Ornamenten für Giselirung; er endet oben in die Form eines umgestürzten Halbmondes, oben auf der Scheide sieht man links Mars und rechts Venus. Der Grund hat eine horizontale Strichlage, hier steht das Monogramm und 1536 verkehrt.

H. 347 Mm. Br. oben 80, unten 44 Mm.

2. Candelaber mit Widderköpfen neben einem Ornament von Schweifwerk und Masken, welches von Amor gehalten wird. Mit Monogramm und 1534. gr. 4°. (Marx.)

Zur Geschichte der Erzgiesskunst.

I.

Die Giesser-Familie Klinge von Bremen.

Von Dr. **Theodor Hach.**

Bei der geringen Anzahl selbständiger monumentaler Erzgusswerke des Mittelalters sind es, neben den zahlreich noch erhaltenen gegossenen Taufkesseln, vornehmlich die Glocken, welche uns ein reichhaltiges und treffliches, bisher aber fast durchaus vernachlässigtes Material für die Geschichte der Erzbildnerei zu bieten vermögen. Speciell Deutschland, das sich rühmen darf, den grössten Erzgiesser des Mittelalters hervorgebracht zu haben, besitzt auch an herrlichen Glocken des Mittelalters einen solchen Reichthum, wie kaum ein anderes Land.

Den Werth dieses Reichthums hat man auch wohl schon erkannt, aber leider nur in sehr einseitiger Richtung. Denn seitdem zu Anfang der fünfziger Jahre unseres Jahrhunderts das Interesse an der heimischen Geschichte in Deutschland ein lebhafteres wurde, nahmen die zahlreichen historischen Vereine in das Gebiet ihrer Thätigkeit zwar auch die Erforschung der Glocken auf, aber in bedauerlicher Weise beschränkten sie sich ausschliesslich auf die Sammlung der Inschriften, die Constatirung des Alters, und womöglich des Namens der Giesser. Dagegen ist von einer kunsthistorischen Würdigung durchgehends keine Rede, ja eine solche sogar so wenig beabsichtigt, dass selbst Reliefdarstellungen auf den Glocken, falls sie nicht etwa Wappenbilder zeigten, oft gar nicht einmal erwähnt, die für die Kunstgeschichte so unendlich wichtigen Monogramme der Künstler aber, die Giesserzeichen, meistens vollends ignorirt wurden [1]).

---

[1]) Dieser Vorwurf trifft grossentheils auch die sonst so verdienstvollen Publicationen, z. B. Mithoff's Kunst und Alterthümer im Hannover'schen, sowie die

Man darf nun zur Entschuldigung nicht etwa einwenden, dass die Glocken nicht eigentlich in die Kunstgeschichte hineingehörten, da sie, in ihren Formen durch ihren Zweck ziemlich fest bestimmt, wenig freien Spielraum zu künstlerischer Ausgestaltung bieten, auch durchweg die Arbeiten von Gewerbsmeistern seien. Letzteres ist wohl wahr; aber war nicht auch Peter Vischer ein Rothgiessermeister, Peter Mulich ein Rothschmied? Waren nicht, entsprechend den eigenthümlichen Innungsverhältnissen in Deutschland und den Niederlanden, unsere berühmtesten Maler des Mittelalters Mitglieder des Maler handwerks? Und wer nur einigermassen zahlreichere und grössere Arbeiten der mittelalterlichen Glockengiesser gesehen hat, der wird zu der Ueberzeugung gelangt sein, dass die mit Reliefs reich geschmückten Glocken und ihre Giesser auch in kunsthistorischer Beziehung eine bisher ihnen versagte eingehendere Würdigung verdienen. Finden wir ja doch schon auf Glocken des 13. und 14. Jahrhunderts Reliefs von bedeutendem künstlerischen Werthe, welche für die Geschichte der Gothik des deutschen Nordens von höchstem Interesse sind; und andererseits finden sich auf Glocken des 17. und 18. Jahrhunderts reiche mit Putten durchsetzte Renaissanceverzierungen, welche den Leistungen der besten Zeit des 16. Jahrhunderts sich anreihen. Würden nur erst die Glocken des Mittelalters in genügenden und getreuen Abbildungen dem Studium zugänglich gemacht sein, so würde sicher das Interesse der Kunsthistoriker demselben lebhafter sich zuwenden.

Damit würde aber auch Hand in Hand gehen ein eifrigeres Forschen nach den Lebensverhältnissen und dem Bildungsgange der einzelnen Glockengiesser. Denn es lässt sich nicht läugnen, dass von den meisten derselben bis jetzt fast nichts bekannt ist. So gehört z. B. die grosse, Maria gloriosa genannte Glocke von 1497 im Dom zu Erfurt, welche 275 Centner wiegen soll, zu den grössten nicht nur, sondern ihrer Vortrefflichkeit wegen auch zu den berühmtesten Glocken Deutschlands. Ihr Giesser, den man von fernher aus den Niederlanden verschrieben hatte, nennt sich Gerhard Wou de Campis; er wird »berühmt«, »hochberühmt« genannt, auch als einer Giesserfamilie angehörig bezeichnet; man führt auch wohl noch einzelne Werke von diesem »berühmten« Meister an[1]), »von welchem sich Glocken im Münster'schen, Nieder-

---

Jahrbücher des Vereins für mecklenburgische Geschichte und Alterthumskunde, in denen bei den Glocken ausser der Inschrift oft nur gesagt ist: »Hat ein Giesserzeichen«, ohne dass angegeben wäre, welches? Gerade hierbei wären doch Abbildungen so recht am Platze gewesen!

[1]) Der Ergänzungsband zu Fr. Müller: Neuestes Künstlerlexicon 1869, S. 423, kennt sogar nur ein Werk (eine Glocke zu München) von ihm und irrt auch darin

sächsischen und in der Altmark befinden« [3]), — das ist aber auch Alles, was die Kunstgeschichte bis jetzt Sicheres von ihm weiss. Und doch weisen urkundliche Nachricht wie alle anderen Umstände darauf hin, dass er unter seinen Zeitgenossen einer der hervorragendsten Glocken- und Geschützgiesser war.

Nicht besser als jenem ging es einem anderen Glockengiesser des Mittelalters, der, wenige Jahrzehnte früher, im Niedersächsischen unstreitig der berühmteste Giesser war. Dieser Meister war Gert Klinge; auch er war einer Giesserfamilie angehörig, auch er ward von seinen Zeitgenossen hoch geehrt, die Kunstgeschichte aber hat ihn bisher völlig vernachlässigt, obwohl mehr als zwanzig Werke noch heute seine Kunst uns vor Augen stellen. Und wie diesen berühmten Meistern, so ist es unzähligen anderen ergangen, welche weniger berühmt, nicht minder Leistungen aufzuweisen haben, welche einer Beachtung seitens der Kunstgeschichte würdig sind.

Auf die Bedeutung, welche die handwerklichen Giesser und ihre Arbeiten für die Geschichte des Erzgusses wie überhaupt für das Gesammtgebiet der Kunstgeschichte haben, wurde ich sehr lebhaft hingewiesen bei Gelegenheit einer geschichtlichen Arbeit über die Glocken meiner Heimath, welche als »Lübeckische Glockenkunde« im Manuscript fast vollendet ist. Da noch gegenwärtig in Lübeck vier grosse Glocken von Gerhard Wou vorhanden sind, und von Gert Klinge eine der grössten dortselbst bis zum Jahre 1545, in welchem sie zersprang, in der Marienkirche sich befunden hatte, so ward ich bei den Nachforschungen nach den Giessern der Lübeckischen Glocken natürlich veranlasst, jenen beiden Meistern vorzügliche Aufmerksamkeit zuzuwenden, wodurch es mir, wie ich hoffe, gelungen ist, einestheils grössere Klarheit über die Persönlichkeit dieser Giesser und ihre umfangreiche Thätigkeit zu verbreiten, andererseits Anhaltspunkte zur Constatirung einer Giesserschule zum ersten Male zu geben.

Bei der Bedeutung, welche beide genannten Meister für die Kenntniss des mittelalterlichen Erzgusses haben, mag es nicht unangemessen erscheinen, wenn ich dasjenige, was ich über Gerhard Wou und Gert Klinge ermitteln und zusammenstellen konnte, aus meiner Monographie über die lübeckischen Glocken herausgreife und in dieser Zeitschrift schon jetzt veröffentliche. Ich bekenne im Voraus, dass das Gebotene über die Scizze nicht hinausgehen wird, da, wie ich schon bemerkte,

noch, indem sich die Glocke zu Münster befindet. Die übrigen Künstlerlexica kennen diesen Giesser gar nicht.

[3]) H. Otte: Glockenkunde, Lpz. 1858, S. 49.

für diesen Zweig der Kunstgeschichte, wie für die Geschichte der Erzbildnerei überhaupt, die Forschung noch allzuwenig gethan hat.

Und doch würde eine auf zahlreichen und gründlichen, auch die Glocken gleichmässig berücksichtigenden monographischen Studien aufgebaute Geschichte der Erzbildnerei sicher zu neuen und für die richtige Würdigung der allgemeinen Kunstverhältnisse nicht unwesentlichen Resultaten führen. Namentlich würde auch klargestellt werden, in wie weit die grossen Erzgiessmeister selbst die Entwürfe und Modelle zu ihren Arbeiten verfertigten[4]; ferner würde man, ähnlich wie in der Malerei, Steinplastik und Holzschnitzerei, zur Erkenntniss und Unterscheidung von Schulverwandtschaften gelangen, und so schliesslich den Schlüssel finden zu so mancher räthselhaften Erscheinung. Nur auf dem Wege sorgfältigster methodischer Forschung wird es auch hier gelingen, manche anscheinend noch so grosse Kluft zu überbrücken, und die Continuität der Entwickelung von scheinbar rohen Anfängen zu der vollendetsten Höhe nachzuweisen. Und wenn Kugler (kl. Schriften I, 784) vor dem Colberger Bronceleuchter von 1327 ausruft: »Vor solchen Arbeiten versteht man es, wie die deutsche Kunst des Erzgusses nachmals einen so hohen Meister wie Peter Vischer hervorbringen konnte!« — so ist es die gewiss dankbare Aufgabe der Specialforschung, den Zwischengliedern zwischen jenen Werken nachzuspüren, und so die Grundlage zu einer genaueren Erkenntniss der Geschichte der Erzgiesskunst überhaupt und für die richtige Würdigung der einzelnen Erzgiessmeister zu bereiten.

Möchten hiezu doch auch die folgenden fragmentarischen Versuche nicht ungeeignet erachtet werden.

Gert Klinge von Bremen.

Im Herbste des Jahres 1464 war die beste Glocke der Marienkirche zu Lübeck zum Läuten untauglich geworden, was bald in der Ferne unter den Glockengiessern bekannt geworden sein muss. Denn unter dem 22. October 1464 bietet Matthäus David, Bürger zu Rostock, dem Rathe zu Lübeck seine Dienste für den Neuguss der Glocke an[5]. Aber obwohl Meister David für den Fall des Misslingens der Glocke auf jede Entschädigung für seine Arbeit zu verzichten bereit war, und obwohl er sich auf viele grosse, in Livland, in Pommern, in Mecklenburg von ihm gegossene Glocken bis zu 30 Schiffpfund (8400 Pfund) Gewicht berief und die betreffenden Zeugnisse darüber beigebracht

[4]) Mothes in Müller und Mothes Ill. Archäol. Wörterbuch, S. 463, läugnet dieses, selbst für Meister wie Peter Vischer, Peter Mulich und andere.

[5]) Jahrbücher d. Ver. f. mecklenburg. Gesch. u. A. XLII, 180.

hatte, so ward doch nicht ihm der Neuguss übertragen; sondern für dieses bedeutende Werk ward der berühmteste Glockengiesser jener Zeit in Niedersächsischen Landen gewonnen. Dieser Meister war Gert Klinge von Bremen, welcher nach Ausweis der noch erhaltenen Kirchenrechnungen um Johannis Mittsommer des Jahres 1466 den Neuguss in Lübeck vollzog. Die Glocke, welche 12,838 Pfund wog, ward »des Sonntags nach St. Peters in der Arne Tage« (3. August) vom Bischof geweiht und »Gloriosa« getauft; sie sprang in der ersten Hälfte des Jahres 1545 und ward umgegossen. Da die Thätigkeit dieses wichtigen Meisters bisher nirgends im Zusammenhange gewürdigt worden ist, so soll hier ausführlich von ihm gehandelt werden.

Wichtig ist, dass wir aus den obenerwähnten Kirchenrechnungen erfahren, es sei durch »Meister Gerd Klinghe von Bremen« der Guss jener Glocke vollzogen worden. Hiedurch gewinnen wir einen festen Mittelpunkt für seinen Wirkungskreis, dessen Spuren wir in Ostfriesland, in Oldenburg, im Bremenschen und Lüneburgischen, sowie in Holstein antreffen. Da ausser den bei Mithoff (Künstler und Werkmeister Niedersachsens und Westfalens, Hannover 1866, S. 92—93) angeführten Arbeiten Gert Klinge's noch zahlreiche andere jetzt sich nachweisen lassen, so möge hier zunächst ein chronologisches Verzeichniss der bis jetzt mir bekannt gewordenen Werke desselben folgen:

? 1407. Glocke zu Jever. (Mithoff: K. u. W. S. 92.)

1425. Glocke zu Victorbur in Ostfriesland. (Der bisher nicht gelesene Name in der Inschrift: »per magistrum Gerardum .....« ist wohl mit Sicherheit auf Klinge zu beziehen, wie auch Mithoff a. a. O. annimmt.)

1427. Glocke zu Wiegboldsbur in Ostfriesland. (Mithoff a. a. O.)

1433. Glocke zu Elsfleth im Oldenburgischen. (Mithoff a. a. O.)

1433. Grosse Läuteglocke im Dom zu Bremen. (Bremisches Jahrbuch VI. (1870) S. XCI.)

1434. Schlagglocke der Ansgariikirche zu Bremen. (Brem. Jahrb. a. a. O.)

1434. Glocke zu Eckwarden. (Edo Meiners: Die Kirchen des Stad- und Butjadingerlandes. Bremen 1870, S. 156.)

1436. Apostelglocke der St. Johanniskirche zu Lüneburg. (Mithoff: K. u. W., S. 93; Mithoff: Kunst u. Alterthümer im Hannover'schen, IV, S. 147.)

1439. Läuteglocke der Ansgariikirche zu Bremen. (Brem. Jahrb. VI, S. XCI.)

1440. Glocke zu Golzwarden, »Maria« genannt. (Meiners a. a. O. S. 43.)

1444. Tauffass zu Segeberg in Holstein [6]). (Mithoff: K. u. W., S. 93.)

1445. Glocke in der ehemaligen Lambertskirche zu Lüneburg. (Mithoff: K. u. W., S. 93.)

1447. Glocke zu Wybelsum. (Mithoff: K. u. W., S. 92.)

1449. Glocke zu Blexen; sie hängt aber seit 1565 im Heil. Geist-Thurme zu Oldenburg. (Meiners: a. a. O., S. 86.) Wahrscheinlich goss Klinge im selben Jahre für dieselbe Kirche noch eine zweite Glocke; wenigstens deutet darauf Inhalt und Form der beim Umguss 1827 beibehaltenen alten Inschrift. (Meiners: a. a. O., S. 87.)

1450. Glocke zu Oldorf im Oldenburgischen. (Mithoff: K. u. W., S. 92.)

ca. *1450.* Tauffass zu Siek in Stormarn. (Obwohl der Name Klinge sich nicht auf demselben findet, so darf doch wohl mit ziemlicher Sicherheit nur dieser unter dem als Giesser bezeichneten »magister Gherardus« verstanden werden, da ja in dieser Gegend aus gleicher Zeit auch sonst sich Werke von Klinge's Hand finden, z. B. das Tauffass zu Segeberg, dagegen ein anderer Giesser des Namens Gherardus sonst für jene Zeit dort bisher sich nicht nachweisen lässt. [Vgl. Mithoff: K. u. W., S. 58.])

1451. Glocke zu Burhave. (Meiners: a. a. O., S. 27.)

1454. Glocke für die ehemalige Klosterkirche zu Harsefeld und

1454. Tauffass für dieselbe Kirche. (Mithoff: K. u. W., S. 93; namentlich aber Mithoff: K. u. A. im Hann. V, S. 47.)

1454. Tauffass zu Groothusen in Ostfriesland. (Mithoff: K. u. W., S. 92.)

1455. Glocke zu Wiegboldsbur in Ostfriesland. (Mithoff: K. u. W., S. 92.)

1458. Glocke zu Pewsum
1462. Glocke zu Uttum
1463. Glocke zu Hinte
} in Ostfriesland. (Mithoff: K. u. W., S. 93.)

1466. Glocke »Gloriosa« genannt, für die Marienkirche zu Lübeck.

1468. Glocke zu Langwarden. (Meiners: a. a. O., S. 143. Im Gegensatz zu Meiners, welcher sagt, »die Glocke ist von

---

[6]) Otte: Handb. d. kirchl. Kunstarchäol. (4) S. 224 gibt hier die Jahreszahl 1447 an. So auch C. J. Milde in den Schleswig-Holstein-Lauenburgischen Jahrbüchern Bd. II. (1859) S. 372, wo der Giesser einmal »Eghert Klinge« genannt wird.

Gherdt Klinghe gegossen,« führt Mithoff: K. u. W., S. 94, als ihren Giesser Hinrich Clinghe an. Meiners, welcher diese Glocke selbst gesehen hat, dürfte hier als Augenzeuge den Vorzug verdienen.)

1469. Tauffass zu Zeven in der ehemaligen Klosterkirche. (Mithoff: K. u. W., S. 93.)

? 1471. Glocke zu Abbehausen. (Meiners: a. a. O., S. 169, gibt freilich über den ursprünglichen Guss dieser oft erneuerten Glocke nichts Näheres an; allein da die Glocke »von Alters Maria geheissen«, auch auf der Glockenfläche Christus am Kreuz sich findet, so wird die hiedurch begründete (s. S. 171 fg.) Vermuthung, dass die Glocke Gert Klinge ihren Ursprung verdanke, fast zur Gewissheit erhoben dadurch, dass im Stad- und Butjadingerlande bisher von keinem anderen Meister als nur von Gert Klinge Glocken oder sonstige Gusswerke aus dem Zeitraume, in welchem dieser thätig war, nachgewiesen worden sind.

? 14.. Glocke zu St. Jürgen. (Mithoff: K. u. A. im H. V, S. 55.)

Aus dem soeben Gesagten geht hervor, dass Klinge's hauptsächlichster Wirkungskreis in der Stadt Bremen und deren Umgegend lag. Die Wochenrechnungen der Marienkirche zu Lübeck nennen ihn ausdrücklich »Gerdt Klinghe von Bremen«. Dort also werden wir über ihn nähere Nachrichten zu finden hoffen, allein bisher fast vergebens. So bleiben uns denn seine Lebensumstände, wie seine Familienverhältnisse noch unklar. Man hat ihn zum Capitular des Klosters Harsefeld, für welches er 1454 Glocke und Tauffass goss, machen wollen [7]; allein, wie wir weiter unten sehen werden, mit Unrecht. Nur Eines darf bisher als feststehend betrachtet werden, nämlich dass Gert Klinge einer Giesserfamilie angehörte, deren bis jetzt bekannte Arbeiten in den Zeitraum von 1404 — 1506 fallen. Noch sechs Giesser des Namens Klinge lassen sich ausser Gert nachweisen; es sind folgende:

a) Bernd Kl. goss 1406 eine Glocke für die Kirche zu Heiligenrode. (Mithoff: K. und A. im Hann., V, S. 162.) Auch soll eine Glocke der ehemaligen Willehadikirche zu Bremen vom Jahre 1456 einen Berend Klinghe als Giesser nennen. Indessen ist die Inschrift fehlerhaft überliefert; vielmehr weist der ganze Charakter der Glocke dieselbe dem Gert Kl. zu; auch ist ein Berend Kl. um die Mitte des

[7]) Krause: »Zur Kunde von Künstlern und Werkmeistern in den Stiftern Bremen und Verden,« im Archiv d. Ver. f. Gesch. u. Alterth. zu Stade III, (1869) S. 319.

15. Jahrhunderts sonst nicht nachweisbar. (Vgl. Brem. Jahrb. VI, (1870) S. XCIV.)

b) Hermann Kl. lieferte 1404 eine Glocke für die Kirche zu Kedingbruch. (Mithoff: K. u. A. im Hann. V, S. 55.) Offenbar von diesem Giesser verschieden ist ein zweiter

c) Hermann Kl., von welchem Glocken aus den Jahren 1461 zu Hechthausen, 1463 zu Balje im Lande Kehdingen, auch noch von 1505 zu Bülkau vorhanden sind. (Mithoff: K. u. A. im Hann. V, S. 48, 17, 29.)

d) Hinrick Kl. erscheint 1479 als Giesser einer Glocke zu Müden a. d. Oerze. (Mithoff: K. u. A. im Hann. IV, S. 218); vgl. S. 175.

e) Gotfried Kl. lieferte 1498 das Tauffass zu Debstadt, Amts Lehe. (Mithoff: K. u. A. im Hann. V, 37.) 1511 kommt »Gotfridus Klinge« in Bremen als Zeuge vor [8].

f) Godeke Kl. endlich begegnet uns 1475 als Giesser einer Glocke zu Bexhövede, ebenfalls im Amte Lehe, ferner 1477 zu Altenwalde, auch 1478 zu St. Jürgen. (Mithoff: K. u. A. im Hann. V, S. 23, 14, 55.) Ueber ihn lässt sich, nach mir aus dem Bremer Archive gütigst gemachten Mittheilungen, noch angeben, dass zu Bremen 1499 der Bremer Bürger »Godeke de Klockengeter« vorkommt, und dass 1519 ein »Meister Goteke Klinge« dem Paulskloster, in welchem er eine Zeit lang als Prövener gewesen war, sein Gut vermachte.

Weitere Nachrichten über die Familie Klinge haben sich bisher in dem Staatsarchiv zu Bremen nicht gefunden [8]; wir haben demnach für die verwandtschaftlichen Beziehungen dieser verschiedenen Giesser zu einander keinen urkundlichen Anhalt; doch liesse sich vielleicht nach der Gruppirung der Jahreszahlen, freilich lediglich als Vermuthung, folgende genealogische Tabelle aufstellen:

N. N. Klinge

Bernd. 1406. — Hermann 1404.

Gert 1425—1471. — Hermann jr. 1461—1505.

Hinrick 1479. — Gotfried 1498—1511. — Godeke 1475—1519.

Anders würde sich das Verhältniss gestalten, wenn wir, wie man behauptet hat, zwei Giesser des Namens Gert Klinge zu gleicher Zeit annehmen müssten. Schon Mithoff (K. u. W., S. 93) hatte wegen der grossen Anzahl der mit Gert Klinge's Namen bezeichneten Arbeiten

[8]) Nach Mittheilung des Archivars Dr. von Bippen zu Bremen.

»in den verschiedenen Gegenden und aus dem langen Zeitraume von 1407—1469« es für zweifelhaft gehalten, »dass solche alle von ein und demselben Meister herrühren«. Ganz entschieden aber spricht sich für die Nothwendigkeit der Annahme zweier Giesser zu gleicher Zeit Krause (a. a. O.) aus, welcher sich darüber folgendermassen äussert:

»Es ist hinzuzufügen, dass Ghert Klinghe auch die zwei Glocken der Anschariikirche zu Bremen 1434 goss, die grösste Maria und die kleinere (Brem. Jahrb. II, 2, S. 493—494 [9]), und dass er 1454 am Harsefelder Taufgefäss sich den Conventualen anreiht und bei Vogt, Mon. I, S. 177 [10]) unter den Capitularen den Abt mit wählte als Gerardus Klinge 1444. Nach v. d. Decken's Angabe (Archiv I, S. 180) hat das Chronicon bei Vogt freilich die zwei Aebte, Johann Schulte I. und II., für eine Person gehalten; es kommt hier nur der zweite in Frage, der nach Vogt 1454, nach Mushard 1460 stirbt. Bei der Wahl seines Nachfolgers Matthias Grimmeken war Ghert Klinghe, der Harsefelder Capitular und Künstler, nicht mehr im Capitel (Vogt l. c.); wahrscheinlich also todt. Sein Hinscheiden fällt demnach zwischen den Guss der Taufe und Glocke zu Harsefeld 1454 und spätestens (wegen der Doppelangabe) 1460. Da nun noch etwas später ein Gerd Klinge vorkommt, so müssen zwei desselben Namens zu gleicher Zeit gegossen haben«.

So Krause, dessen sehr lockeren Schlussfolgerungen ich jedoch keineswegs beistimmen kann. Denn daraus, dass das Chronicon den »Gerardum Klinge« bei der einen Abtwahl unter den Capitularen aufführt, bei der folgenden dagegen nicht, folgt, trotz der Worte des Chronicon »per legitimam electionem Capitularium pro tempore existentium« (s. den Wortlaut der Stelle weiter unten) durchaus noch nicht ohne Weiteres, dass damals Gert Klinge »wahrscheinlich also todt« war; er konnte ja, was öfter vorkam, sein Capitel gewechselt haben, und wir werden, wenn nach 1460 uns jener Name noch begegnet, viel eher diesen Ausweg annehmen müssen, da uns von zwei Gert Klinge's (an deren Existenz ich auch nicht glaube) nirgends eine Spur vorliegt. Aber auch die Annahme eines Capitelwechsels erscheint weder nothwendig, noch gerechtfertigt. Denn wie steht es überhaupt mit dem

[9]) Vgl. dagegen die Berichtigung in Brem. Jahrb. VI, XCI in Betreff der Jahreszahlen.

[10]) Johs. Vogt: Monum rer. germ. praecipue Bremensium. In des »Ersten Bandes zweitem Stück« (Bremen 1741) enthalten sie das »Chronicon Monasterii Rosenfeldensis seu Hassefeldensis, Dioeces. Bremen« etc.

Beweise, dass Gert Klinge überall und in der That Capitular im Kloster Harsefeld war?

Krause sagt, »dass er 1454 am Harsefelder Taufgefäss sich den Conventualen anreiht«. Die genaue Beschreibung dieses Taufgefässes (bei Mithoff: K. u. A. in H. V, S. 47) giebt nun folgende Inschrift desselben an:

Inschrift am oberen Rande (in gothischen Minuskeln):

+ Anno + dñi + m̊ + ccccliiii venerabilis dns. abbas iohannes de lv qui hoc vas fieri jussit. vitus prior mathias grimeken. hardewik prange. hinrick tornei. bertoldvs lvtteken +

deren Fortsetzung am unteren Rande lautet:

+ arnoldvs dvbbert daniel stades iohanns monickhvs + ghert klinghe mi ghegote ha(t).

Wer diese Inschrift, ohne etwas Weiteres zu wissen, unbefangen liest, wird sicher nicht auf den Gedanken kommen, dass hier Gert Klinge als Capitular erscheint oder »sich den Conventualen anreiht«. Im Gegentheil erscheint dieser als Giesser von jenen, den Conventualen, sehr deutlich getrennt. Die in der rundumlaufenden Inschrift am unteren Rande vor »ghert« und nach dem letzten Worte »ha(t)« zugleich vor dem Anfangsworte »arnoldvs« stehenden Kreuze, welche mit den in der Inschrift am oberen Rande enthaltenen fünf Kreuzen zusammen die sieben Weihkreuze bilden, sondern die Worte »ghert klinghe mi ghegote ha(t)« völlig aus. Sollte sich Gert Klinge hier »den Conventualen anreihen« als ihnen zugehörig, so hätte der Passus mindestens lauten müssen: »ghert klinghe de mi ghegoten hat«.

Aus dem Harsefelder Taufgefäss selber folgt also Nichts dafür, dass Gert Klinge »Harsefelder Capitular« gewesen sei. Für solche Behauptung bleibt demnach nur noch Krause's zweiter Grund übrig; dass jener »bei Vogt, Mon. I, S. 177, unter den Capitularen den Abt mitwählte als Gerardus Klinge 1444«. Beleuchten wir auch diesen Grund etwas näher.

Zunächst führen wir uns zu diesem Zwecke den Wortlaut der Stelle bei Vogt, welche in dem in der letzten Note erwähnten Chronicon enthalten ist, vor Augen. Sie lautet:

(Johannes Schulte, Archiabbas) . . »migravit autem ex hac peregrinatione ad patriam perpetuam Anno 1444.

Ecclesia Rosenfeldensis morte Reverendi ac Nobilis Domini Johannis Schulten viduata, electione canonica surrogatus in ejus locum per capitulares subsequentes Dn. Vitum Priorem, Matthiam Grimmeken Seniorem, Henricum Parinck, Henricum Thor Neie, Danielem de Stadis, Joannem Monckhausen, Gerar-

dum Klinge et Arnoldum Dubbell, reverendus ac nobilis Dns. Johannes de Lhu. Confirmationem a Papa suscepit. Baptisterium fieri jussit. Chorum majoris Ecclesiae, cujus fundamentum per ejus praedecessorem positum, perfecit. Emitque curiam in Helmenstet et Kutenholt etc. Relaxantur ejus artus anno 1454. Post hunc« etc.

Diese Stelle scheint allerdings ganz bestimmt zu sprechen; hier erscheint Gert Klinge mitten zwischen den wahlberechtigten Capitularen. Also —; allein prüfen wir auch diese Stelle etwas genauer. Dazu wird es vorerst gut sein, über die Glaubwürdigkeit des Chronisten sich klar zu werden. Ueber diese sagt der Herausgeber Vogt selbst in seinem Vorbericht (I, S. 108) [11]:

»und ob er (der Verfasser des Chronicon) gleich in Genealogicis und Chronologicis nicht gar zu accurat, sein gantzes Werk auch vielmehr eine Zusammenstoppelung als ein ordentliches Chronicon genannt zu werden verdient, so haben wir's nichts desto weniger dennoch des Drucks würdig geachtet, theils wegen der Nachrichten, die es uns von diesem berühmten Kloster und ihren Ertz-Aebten mittheilet, theils auch wegen der eingerückten Urkunden, welche es uns aufgehoben«.

Eine vortreffliche Illustration zu dieser treffenden Kritik liefert gerade die Darstellung des uns hier beschäftigenden Zeitabschnittes durch den Chronisten. In dem »Catalogus Archiabbatum« (I, S. 114 bei Vogt) wird Gerlach Schulte aufgeführt als gestorben »1410 in die Barbarae virg. ac mart.« Als dessen Nachfolger, welcher 24 Jahre dem Kloster als Abt vorgestanden habe, wird Johannes Schulte genannt, welcher in der von uns oben abgedruckten Stelle (aus I, S. 177) als Anno 1444 gestorben angeführt wird, während im Cat. Archiabb. (I, S. 114) steht: »obiit anno 1445 die quarta mensis Augusti«. Gewiss lauter Daten von solcher Unzuverlässigkeit, dass sie wenig Vertrauen zu den Angaben des Chronisten erwecken können.

Doch müssen wir auch noch prüfen, was der Verfasser des Chronicon über die von ihm benützten Quellen aussagt. Dass er, ohne es zu erwähnen, »den Albertum Stadensem fleissig gebrauchet und gantze Stellen ohne Aenderung von ihm entlehnet«, hat schon Vogt in seinem Vorbericht (I, S. 108) bemerkt. Für die Aebte 12—25, von denen nur die Namen bekannt sind, beruft sich der Verfasser auf das »martyrologium; quibus vero annis vixerint, non constat«. So heisst es im

---

[11]) Eine andere Kritik soll sich in der (Altonaer) »Oekonomischen Gelehrten-Zeitung« 1746, No. 87, S. 629 finden, die ich jedoch nicht einsehen konnte.

Catalogus Archiabbatum. Dagegen hat er die Kenntniss von sechs Aebten zwischen 1228—1330 geschöpft »ex libro mortuorum«; wann aber und wie lange jeder derselben Abt gewesen, »annales non produnt« (I, S. 161). Theils wörtlich, theils als Regesten hat der Chronist in sein Werk aufgenommen die päpstlichen Bullen, »quae in archivo hujus monasterii reservantur« (I, S. 139). Für Zehntenkäufe, Verträge, Kaufbriefe werden als Quellen genannt »literae in archivo depositae«. Mithin ergeben sich als Quellen des Verfassers, ausser dem Albert v. Stade, das Todtenbuch, die Klosterannalen und das Klosterarchiv.

Gewiss höchst werthvolle und beachtenswerthe Quellen; aber hat der Chronist dieselben auch bezüglich der uns beschäftigenden Abtswahl, bei welcher Gert Klinge als »Harsefelder Capitular« erscheint, benützt?

Von den Vorgänger des Johannes de Lhu, nämlich Gerlach Schulte und Johannes Schulte, führt der Chronist mehrere Urkunden an, ebenso von dem Nachfolger Matthias Grimmeken; von Johannes de Lhu selbst aber keine, obwohl gerade dieser viel für die Klosterkirche that. Wie sollte nun der Verfasser gerade die bei der Wahl betheiligten Capitularen einer Urkunde entnommen haben? Freilich versichert er ausdrücklich (I, S. 177) die Wahl des Johannes de Lhu sei geschehen »per capitulares subsequentes«, wobei er den Gert Klinge mit unter den Genannten aufführt, und den Nachfolger jenes Abtes lässt er gewählt werden »per legitimam electionem Capitularium pro tempore existentium«, unter denen Klinge's Name fehlt. Allein wie wenig verlässig der Verfasser bezüglich seiner Mittheilungen über die Abtwahlen überhaupt ist, geht schon daraus hervor, dass er die Aebte Johann Schulte I. und II. zu einer Person zusammenwarf, sowie ferner daraus, dass er, entgegen den wörtlich in das Chronicon eingefügten Bullen der Päpste Paschalis II., dd. 1104 April 10 und Alexander's IV. von 1260, welche freie Abtwahl durch Majorität der Klosterbrüder bestätigten, die Abtwahl vielmehr »juxta statuta et receptam consuetudinem hujus Ecclesiae (Rosenfeldensis) ex gremio Capitulariorum« geschehen lässt; auch schwankt bei ihm die Zahl der Capitularen; bald sind es ausser dem gewählten Abte acht, bald zwölf. Kurz ich meine, dass der Chronist auch hinsichtlich seiner Angaben über den Modus der Abtwahl keinen Glauben verdient; dass er namentlich betreffs der Wahl des Johannes de Lhu keine urkundliche Nachricht vor sich gehabt hat, dass er vielmehr seine ganze Kenntniss der dermaligen Capitularen nirgends anders her, als nur aus der Inschrift des Tauffasses der Klosterkirche zu Harsefeld geschöpft hat, die er noch dazu mangelhaft und fehlerhaft las.

Diese meine Annahme gründet sich auch auf die Reihenfolge der Capitularen. Nehmen wir nämlich vorläufig einmal an, Gert Klinge sei selbst Capitular gewesen, so wird er, zugleich Capitular und Giesser des die Namen der Capitularen zeigenden Tauffasses, jedenfalls in der Inschrift die übrigen Capitularen in der officiellen Reihenfolge uns nennen, selbst wenn er dabei aus Bescheidenheit seinen eigenen Namen an den Schluss gesetzt hätte. Nun findet sich aber in dieser Inschrift und zwar an sechster Stelle ein Name Bertoldus Lutteken unter den Capitularen, welcher bei dem Chronisten gar nicht erscheint, während alle anderen Namen, wenn auch seitens des Chronisten mit höchst willkürlicher Schreibweise, bei beiden Orten wiederkehren. Es ist aber wohl kaum denkbar, dass ein später erst in das Capitel Eintretender seine Stelle über den älteren Capitularen erhalte, ohne etwa das Amt eines Priors oder Seniors zu bekleiden [12]), was hier nicht der Fall ist. Jedenfalls war also der Bertoldus Lutteken auch schon bei der Wahl des Johannes de Lhu zum Abte im Capitel. Dass der Chronist bei derselben diesen Namen fortliess, erklärt sich aus einer Flüchtigkeit bei der Abschrift, welche er von der Inschrift des Tauffasses nahm; der fortgelassene Name steht am Ende der Inschrift am oberen Rande des Tauffasses; der flüchtige Schreiber vergass ihn.

Dass aber diese Tauffassinschrift in der That die Quelle des Chronisten war, dafür spricht auch der Umstand, dass er vom Abte Johannes de Lhu in erster Linie anführt »Baptisterium fieri jussit«, wie es ja auch in der Inschrift selbst heisst, qui hoc vas fieri jussit. Ferner spricht auch noch aus einem anderen Gesichtspunkte die Reihenfolge der Capitulare in dem Chronicon dafür. Während nämlich die ersten Namen, Vitus Prior, Matthias Grimmeken (Senior), Hardewic Prange (Chronist irrig: Hinricus Parinck!), Hinrich Tornei, ebenso folgen, wie auf dem Tauffasse, lässt nun der Chronist weiter folgen: Daniel de Stadis, Johann Monchhausen, Gerd Klinge, Arnold Dubbelt, während am Tauffasse die Inschrift am unteren Rande fortfährt: Arnoldus Dubbert, Daniel Stades, Johannes Monnickhus + Gherd Klinghe mi ghegote ha(t). Offenbar hat hier der Chronist beim Abschreiben der unteren Inschrift an einer falschen Stelle begonnen, nämlich bei Daniel Stadis anstatt bei Arnoldus Dubbert, was leicht geschehen

---

[12]) So wird z. B. bei der Wahl des Nachfolgers von Johannes de Lhu »Johannes Monckhausen Prior« vor Daniel de Stades genannt, während schon bei der Wahl des Joh. de Lhu beide gleichzeitig im Capitel waren und dort sowohl beim Chronisten, als auch in der Inschrift des Tauffasses Daniel de Stadis vor Johannes Monckhausen, welcher damals noch nicht Prior war, rangirt, mithin als der im Range höhere noch erscheint.

konnte, da ja die Inschrift rundherum läuft und der Abschreiber wenig Gewandtheit im Lesen der Schrift gehabt zu haben scheint. So kam Gerd Klinge's Name mitten unter die Capitularen, obgleich ihn die von ihm selbst gegossene Inschrift an dem Tauffass ganz deutlich gerade von jenen als nicht zu ihnen gehörig absondert.

Wir werden also, bis auf besseren Beweis, jenes Märchen von Gert Klinge dem »Harsefelder Capitular und Künstler« zurückweisen dürfen und behaupten, dass Gert Klinge gar nie Capitular in Harsefeld war. Damit sind dann zugleich auch alle aus jener irrigen Voraussetzung gezogenen Schlüsse über sein Todesjahr (nach Krause 1454 und spätestens wegen der Doppelangabe 1460) und die daraus gefolgerte Nothwendigkeit, zwei Giesser gleiches Namens zu gleicher Zeit anzunehmen, völlig hinfällig. Mir scheint, dass, gegenüber den sicheren Daten auf den früheren wie späteren Gusswerken, bis zum Jahre 1469 jedenfalls, wir nur einen Meister Gert Klinge annehmen dürfen. Schwierigkeiten könnte nur der von Mithoff aufgeworfene Zweifel wegen des langen Zeitraumes von Gert Klinge's Thätigkeit (1407—1469) machen. Denn 62 Jahre praktischer Thätigkeit als Meister würden allerdings ein höchst ungewöhnlich hohes und rüstiges Alter erfordert haben. Die Schwierigkeit liegt hier in dem Anfangsjahr von Gert's Thätigkeit, 1407. Mir fehlen freilich in diesem Falle die Hülfsmittel zu einer so wünschenswerthen Controle jener Jahreszahl; allein ich möchte fast annehmen, dass die Angabe bei Mithoff (K. u. W. S. 92), wonach Gert Klinge bereits 1407 für Jever eine Glocke soll gegossen haben, einen Irrthum in der Jahreszahl enthalte und statt 1407 vielmehr etwa 1427 oder 1470 zu lesen sei. Es liegt diese Vermuthung um so näher, da wir ja, wie aus der oben S. 161 fg. von uns gegebenen Uebersicht Gert Klinge'scher Werke erhellt, vom Jahre 1427 an ohne eine wesentlichere Unterbrechung Arbeiten dieses Meisters nachweisen können, wogegen von 1407 bis zum Jahre 1425 (wenn wir die Glocke zu Victorbur ihm zuschreiben dürfen) eine Lücke in seiner Thätigkeit sich zeigen würde von vollen 18 Jahren, oder (falls die Victorburer Glocke nicht von ihm ist) gar von 20 Jahren, was jedenfalls eine auffällige und unerklärliche Erscheinung wäre [13]).

[13]) Ist aber in der That sowohl die Jahreszahl 1407 als der Name Gert Klinge bei der Glocke zu Jever richtig, und müssten wir dann zwei Giesser gleiches Namens annehmen (wozu jede sichere Spur bis jetzt noch fehlt), so würde man die Grenze zwischen der Thätigkeit des älteren und des jüngeren Gert Klinge nicht etwa, wie Krause, in das Jahr 1454 oder 1460 setzen dürfen, sondern dem jüngeren Gert vielmehr alle Werke von 1427 (bezw. 1425) bis 1469 (bezw. 1471) zuweisen müssen. Dazu nöthigt uns die Beschaffenheit dieser Werke selbst, und es steht auch die

Als Resultat unserer bisherigen Untersuchungen über die Lebensumstände und Familienverhältnisse Gert Klinge's können wir wohl Folgendes betrachten: Gert Klinge stammte aus Bremen, aus einer dort angesessenen Giesserfamilie; er war geboren um das Jahr 1400, und lieferte in den Jahren 1425 (bezw. 1427) bis 1469 (bezw. 1471) zahlreiche Erzgusswerke, Glocken und Tauffässer, nicht nur für die Stadt Bremen und ihre nähere wie fernere Umgebung, sondern auch bis in das Holsteinische hinein, ja, er ward im Jahre 1466 zum Gusse der bedeutendsten Glocke der Stadt Lübeck dorthin gerufen und löste seine Aufgabe vortrefflich. Aus alle dem geht hervor, dass er einer der gesuchtesten, weil geschicktesten Giessmeister seiner Zeit war, dem in ganz Niedersachsen zu gleicher Zeit keiner in seinem Fache gleich kam. Da nach 1469 (bezw. 1471) Werke von seiner Hand nicht mehr uns begegnen, so wird er bald nach jener Zeit verstorben sein. Dass er, wie man angenommen hatte, Capitular des Klosters Harsefeld gewesen sei, ist gänzlich unerweislich und unrichtig.

Versuchen wir jetzt noch — soweit solches bei dem Mangel hinreichender Abbildungen und ohne eine durch eigenen Augenschein gewonnene Kenntniss der Glocken selbst überhaupt möglich ist — einen Hinweis auf die künstlerische Eigenart dieses so vielfach beschäftigten Meisters zu geben, so können wir zwar über den Kunstwerth der auf seinen Arbeiten enthaltenen Reliefs u. s. w. aus den obengenannten Gründen ein Urtheil nicht fällen; wir werden aber doch bei einer sorgsamen Vergleichung der genaueren Beschreibungen der Klinge'schen Glocken, wie solche im Bremischen Jahrbuch a. a. O. und bei Meiners a. a. O. gegeben sind, auf eine Uebereinstimmung jener Werke geführt, welche wohl als ein Charakteristicum derselben betrachtet werden darf.

Zunächst nämlich führen seine Glocken (worauf wir in dem oben von uns gegebenen Verzeichnisse nicht besonders aufmerksam gemacht haben), fast sämmtlich den Namen Maria; alle diese tragen das Bildniss der Maria mit dem Kinde, meistens mit der Beischrift »Ave gratia plena«; die Bremer Domglocke von 1433 zeigt statt dessen ein Verkündigungsrelief. Beachtenswerth ist auch, dass das Gegenbild dieser Mariengruppe auf Gert Klinge's Glocken meistens das Relief des hl. Nicolaus bildet. Mag letzterer Umstand nun auch wohl seinen Grund darin haben, dass neben der Maria als Hauptpatronin der

Länge dieses Zeitraumes von ca. 42 Jahren dem nicht entgegen, da ein solcher sehr wohl der Thätigkeit eines und desselben Giessers entsprechen kann, ohne dass dieser ein ungewöhnlich hohes Alter erreicht zu haben brauchte.

hl. Nicolaus gerade in den friesischen und niedersächsischen Landen, besonders an der Seeküste, als Schutzheiliger der Schiffer, häufig als Kirchenpatron sich findet: immerhin darf man nicht übersehen, dass diese Reliefbilder der Maria und des hl. Nicolaus auch auf solchen Glocken sich finden, welche ausserdem die Namen der Apostel, der hl. drei Könige und anderer Heiliger tragen, z. B. die Glocke von 1442 im Dom zu Bremen. Jene Glocken mit dem Marienbilde werden ursprünglich zum Ave-Maria-Läuten bestimmt gewesen sein. Wo eine und dieselbe dieser Glocken auch noch anderen Zwecken dienen sollte, finden wir solches von Gert Klinge auch in dem Schmucke der Glocke ausgedrückt. So zeigt z. B. die Glocke zu Burhave von 1451 ausser dem Charakteristicum der Ave-Maria-Glocke unter Anderem die Inschrift: »Defunctos plango, vivos voco, fulgura frango«; sie diente also auch als Todtenglocke. Dieses spricht sich nun klar darin aus, dass man auf dieser Glocke auf der nach Osten gewandten Seite in Relief Christus am Kreuze nebst zwei danebenstehenden Frauen [14]) sieht. Diese Crucifixdarstellung wendet Gert Klinge nur dort an, wo die Glocke als Scheid- oder als Todtenglocke dienen soll; theilweise setzt er unter solches Crucifix noch den namentlich für Scheidglocken charakteristischen titulus triumphalis: »Jesus Nazarenus Rex Judaeorum«.

Zum Beweise, dass dieses wirklich der Fall ist und mit gutem Vorbedachte geschah, mögen die Glocken von 1439 in der Ansgariikirche zu Bremen und die Glocke von 1440 zu Golzwarden angeführt sein, welche ausser dem Marien- und Nicolausbilde das Crucifix zeigen und ausserdem in der Inschrift die Worte enthalten:

Help got ut aller not,
wi en weten nicht wissers men den dot [15]),

---

[14]) Diese zwei Frauengestalten neben dem Crucifix (anstatt der sonst üblichen Maria und Johannes) kommen öfter vor; auf Gert Klinge'schen Glocken z. B. noch zu S. Jürgen, zu Burhave und Langwarden; ausserdem auch noch auf einer Glocke zu Lengerich (Amts Freren) (vgl. Mithoff: K. u. A. i. H. VI, 80), deren Inschrift noch nicht gelesen wurde, welche aber ohne Zweifel Klinge'schen Ursprungs ist. Von anderen Giessern findet sich das Motiv benützt z. B. auf einer (nicht mehr vorhandenen) Glocke zu Genin von 1683, zu Crumesse von 1674, beide in der Diöcese Lübeck. Ob in der Darstellung der Maria Magdalena an Stelle des Johannes hier auf den Scheidglocken etwa ein besonderer Bezug auf die Reue des Sünders liegen mag?

[15]) Meiners a. a. O. S. 43, 44 bringt offenbar irrig die Inschrift der Golzwardener Glocke so: . . . help got ut aller not vy ene veten nicht vissers venden dat got gheve sine sele rat« u. s. w.; nach den Inschriften der anderen von uns angeführten Glocken ist es kein Zweifel, dass Meiners an jener Stelle falsch gelesen hat und dass zu lesen ist: . . . . nicht vissers ven den dot. Got gheve u. s. w.

welcher Spruch auch auf der Apostelglocke von 1436 zu Lüneburg, doch ohne Crucifix, wiederkehrend, sicher nur auf einer Scheid- oder Sterbeglocke vollen Sinn hat.

Leider sind die Beschreibungen der Glocken in manchen Punkten doch noch so lückenhaft, dass z. B. über das Charakteristische der Verzierungen in Hinsicht des Stils, ferner der Massverhältnisse u. s. w. ein Urtheil sich noch nicht fällen lässt. Dagegen können wir aus dem bisher vorliegenden Materiale doch noch ein anderes Charakteristicum Klinge'scher Glocken entnehmen, und das ist sein Giesserspruch.

Ein eigentliches Giesserzeichen nämlich scheint Gert Klinge nicht geführt zu haben. Zwar findet sich sowohl auf der Glocke von 1433 im Dom zu Bremen, als auch auf derjenigen von 1439 in der Ansgariikirche daselbst auf der Schweifung unterhalb der Relieffigur der Maria eine kleine Glocke gezeichnet oder eingravirt; allein dieselbe wird kaum als ein specielles Giesserzeichen des Gert Klinge aufgefasst werden dürfen. Denn auch schon auf einer bedeutend älteren Glocke zu Hönnepel bei Münster, mit der Inschrift: »Johannes de Trajecto me fecit«, steht zweimal der Abguss eines Siegels, welches eine Glocke vorstellt und die gleiche Umschrift zeigt, und welches Zehe [16]) und nach ihm Otte [17]) deshalb für das Siegel des Glockengiessers hält. Ebenso findet sich auf einer 1512 von Hinrick van Kampen gegossenen Glocke, »dessen Wappen mit dem Bilde einer Glocke« in der Kirche zu Wichmannsburg [18]). Solche kleine Glocke scheint eben nur das allgemeine Gewerkzeichen der Glockengiesser gewesen zu sein; berief sich ja doch in Lübeck gegen eine Beschwerde des Rathsgiessers, der angeblich widerrechtliche Giesser einer Glocke daselbst zum Beweise seiner Berechtigung zum Glockengusse unter Anderem auch darauf, dass sein Haus ein »Glockengiesserhaus«, sei, »wie das in Stein eingehauene Signum es weiset« [19]). Signum heisst ja aber eine Glocke.

Aber bediente sich Gert Klinge auch keines ihm eigenthümlichen Giesserzeichens, so setzte er dafür fast immer seinen Namen auf seine Arbeiten, und daneben, einige Male auch ohne ihn, bediente er sich ständig des folgenden Giesserspruches:

Gott geve syner selen rad
de my ghegoten had
Ghert Klinghe.

---

[16]) B. Zehe: Histor. Notizen über die Glockengiesserkunst des M.-A., grösstentheils gesammelt aus den Glockeninschriften der Diöcese Münster. S. 14.

[17]) Otte, Glockenkunde S. 85.

[18]) Mithoff: K. u. A. im Hann. IV, 273.

[19]) Original-Acten im Lübeckischen Staatsarchiv.

Mit verschiedenen kleinen Modificationen kommt dieser Spruch vor zunächst auf allen von Klinge noch in Bremen erhaltenen Glocken [20]); dann auf der Apostelglocke der Johanniskirche zu Lüneburg, wo es heisst:

gherd . klinghe . de . mi . gegoten . haet.
ghot . gheve . siner . sele . raet.

fast gleichlautend auch auf der Glocke der früheren Lambertikirche zu Lüneburg von 1445, ferner auf dem Tauffass des Klosters Zeven von 1469, auf der Glocke zu Eckwarden 1434, zu Golzwarden 1440; wahrscheinlich auch auf der Glocke zu Burhave und der jetzt zu Oldenburg befindlichen Glocke aus Blexen, sowie zu Langwarden [21]. Inwieweit etwa auch auf den übrigen Werken von Gert's Hand dieser Giesserspruch sich finden mag, muss einstweilen, da mir die betreffenden Inschriften nicht näher bekannt sind, auf sich beruhen bleiben. Jedenfalls wird es ausser Zweifel sein, dass dieser Spruch als sein Giesserspruch aufzufassen ist.

Nun ist aber dieser Spruch nicht unserem Meister Gert Klinge allein eigen, sondern es ist der Giesserspruch der ganzen Giesserfamilie Klinge.

Schon 1404 auf der Glocke zu Kedingbruch lautet er:

Harm Klinge de mi gegaten hat
Got geve siner sele rat;

auf der Glocke zu Heiligenrode von 1406:

berend c..... de mi gegaten had
gott geue siner selen rad;

auf der Glocke zu Hechthausen von 1461:

Hermann Klinge mi ghoten hat
God gheve siner Seelen Rat;

auf den Glocken zu Bexhövede von 1475, zu St. Jürgen von 1478, zu Altenwalde von 1477 (auf letzterer Glocke mit dem Schlussworte »rau« = Ruhe, anstatt rat) lautet der Spruch:

Goteke Klinghe de mi gegoten had
Got geve siner sele rat;

---

[20]) Im Bremer Jahrbuch VI, S. 326 ist eine »Berichtigung« der auf S. XCII daselbst mitgetheilten Inschrift der Läuteglocken von 1439 in der Ansgariikirche zu Bremen gegeben. Nach dieser Berichtigung wäre zu lesen: God gheve siner sele rad. De de im ghegaten van Ghert Klinghe. Sicherlich wird man auch diese »Berichtigung« wieder berichtigen und auch hier lesen müssen: . . . . De de mi ghegaten hat Ghert Klinghe.

[21]) Es scheint wenigstens, als ob Meiners (Kirchen u. s. w. a. a. O.) die Inschriften dieser drei letztgenannten Glocken nicht ganz vollständig mitgetheilt habe.

endlich auch auf dem Tauffass zu Müden a. d. Oerze von 1479:

Hinrick Klinghe de mi geghaten hat
got geve [siner] sele rad [22]).

Zu Imsum im Hannover'schen hängt eine Glocke in einer Schallöffnung des Kirchthurms, wesshalb ihre Inschrift bisher nur theilweise gelesen werden konnte; doch auch schon das bisher Gelesene lässt auch diese Glocke ohne Zweifel als eine Klinge'sche erscheinen, indem es in der Inschrift heisst:

»....... ghegoten hat
god geve siner sele rad.
help got ut aller not [23]).....

Wir finden somit ziemlich auf allen Werken sämmtlicher Giesser aus der Familie Klinge diesen Giesserspruch, und zwar überall fast völlig gleichlautend. Wir finden ferner mit einer, gleich zu besprechenden Ausnahme innerhalb des Zeitraumes, welchen die Werke aus den Händen dieser Giesserfamilie ausfüllen, den gleichen Giesserspruch niemals auf Werken anderer Giesser. Mit Recht werden wir daraus den Schluss ziehen dürfen, dass dieser Giesserspruch dieser Giesserfamilie eigenthümlich war, gleichsam ihr eigen zustand, wie etwa ein bestimmtes Wappen einem bestimmten Geschlechte.

Die einzige eben erwähnte Ausnahme bildet das Tauffass der Kirche zu Einbeck von 1427, in dessen Inschrift es unter Anderem heisst [24]):

got gheve dē selē rat
da. dt. ghevē [ob nicht doch etwa: ghatē?] hat.
regnerus / hennyngus (Figur des Petrus.)

In den Namen Regnerus und Hennyngus vor der Bezeichnung der Figur des Petrus sieht Mithoff (a. a. O.) mit Recht die Giesser angegeben. Aber auch dieses Tauffass findet sich im Niedersächsischen innerhalb der Wirkungssphäre der Klinge's. Vielleicht standen diese Giesser in Familienbeziehungen zu den Klinge's, oder sie gehörten in den Kreis dieser Giesser vermöge ihrer Schulverwandtschaft, und führten aus solchem Grunde den gleichen Giesserspruch.

Denn in der That scheint in ähnlicher Weise, wie ein gemein-

[22]) Die Belegstellen zu allen diesen Angaben s. oben S. 164.

[23]) Mithoff: K. u. A. im Hann. V, 54. Der Schluss wird wohl weiter lauten: »wi en weten nicht wissers wen den dot,» wodurch dann am wahrscheinlichsten auch diese Glocke unserem Gert Klinge zuzuschreiben wäre. S. oben S. 173.

[24]) Mithoff: K. u. A. im Hann. II, 39.

sames Geschlechtswappen die Zusammengehörigkeit der oft unter völlig verschiedenen Namen erscheinenden einzelnen Zweige eines Geschlechtes bezeugt, so auch in der Giesskunst des Mittelalters der gemeinsame Giesserspruch[25]) ein Zeugniss für die Zusammengehörigkeit der betreffenden Giesser zu einer Giesserfamilie zu sein, sei es nun, dass die Zusammengehörigkeit auf Blutsverwandtschaft[26]) oder nur auf einer Schulverwandtschaft beruhe.

Für den ersten Fall lieferte uns soeben die Familie Klinge einen Beweis. Einen weiteren Beleg dafür bietet z. B. eine andere, im Hannöverschen ansässige Giesserfamilie, die Lichtenow, 1549—1593 vorkommend. Sie führte den Spruch:

Help got ut (aller) Not.
(N. N.) Lichtenow mi got[27])

und sicher würden sich bei genauen Mittheilungen der Glockeninschriften und bei genauer Vergleichung der Giesserzeichen und Giessersprüche noch mehrere für bestimmte Familien feststellen lassen.

Aber auch für den zweiten Fall, wo der Giesserspruch nur eine Schulverwandtschaft bezeugt, lässt sich, wie es scheint, der Beweis von der Familie Klinge hernehmen. Diese Familie, welche den Höhepunkt ihres Künstlerberufes in Gert Klinge erreichte, ist nämlich nicht die erste, und nicht die letzte, welche jenen ihren Giesserspruch führte. Wie vielleicht die eben genannten Regnerus und Hennyngus auf Grund einer Schulverwandtschaft den Spruch der Klinge's führten, so bediente sich, wahrscheinlich aus demselben Grunde, eben jenes Spruches ein späterer Giesser, von welchem sich Arbeiten zum Theil an demselben Orte befinden, wo wir auch Klinge'sche Glocken antrafen. Dieser Giesser ist Hinrick Kock, der 1505 das Tauffass zu Geversdorf im Amt Neuhaus a. d. Oste, und 1519 zwei Glocken zu Altenwalde (A. Dorum. L. W.) goss; sein Spruch lautet:

---

[25]) Den Giessersprüchen, wie namentlich den Giesserzeichen ist bisher so wenig Aufmerksamkeit bei den Publikationen über Glocken geschenkt worden, dass es hier fast noch an jedem Material zu einer vergleichenden Untersuchung fehlt. Möchte hier bald Wandel geschafft werden!

[26]) Vgl. hierüber Otte: Glockenkunde S. 48 unten.

[27]) 1549 Bernt Lichtenow's Glocke zu Bruch: Help got ut noet Bernt Lichtenow mi goet. — 1593 Salomon Lichtenow: Glocke zu Twistringen: Help ut Noet Salomon Lichtenow mi goet. — Adam Lichtenow goss 1570 das Taufgefäss zu Uthleda, und 1576 gossen Adam und Salomon L. zusammen eine Glocke zu Osterbruch im Lande Hadeln, auf der sie sich abweichend eines anderen Spruches bedienten, nämlich: Im Namen Gades bin ick geflathen Adam und Salomon Lichtenow hebben mij gaten. — Die Belegstellen s. bei Mithoff: K. u. A. im Hann. V. 29; 196; 108; 79.

Hinrick Kock mi gheghoten hat
got gheve deir [= dieser?] sele rat[28]).

Wichtiger ist, dass bereits vor den Klinge's sich desselben Giesserspruches Künstler bedienten, welche zu den tüchtigsten und berühmtesten Erzgussmeistern gerechnet werden müssen.

So fand sich auf der ehemaligen Betglocke der St. Johanniskirche in Göttingen, welche Glocke sich durch ihre ansehnliche Grösse — (sie war 2½ Ellen bis an das Gehänge hoch und hatte 3 Ellen 1 Zoll Diameter, mithin ein ungefähres Gewicht von 11,450 Pfund) — hervorthat, folgender, mit dem Klinge'schen offenbar in naher Verwandtschaft stehende Spruch:

Der mich unde manich ghuit stucce werkes ghemachet hait
Ghot gheve siner sele rait.

Der Giesser dieser 1348 vollendeten Glocke war »Magister hannes van Halverstadt«. Die Glocke selbst war mit vielfachen und reichen Reliefs geschmückt[29]). Von demselben Meister Johann von Halberstadt befand sich eine andere Glocke von ca. 18,000 Pfund Gewicht und am Feste Aller Heiligen (Nov. 1) des Jahres 1350 gegossen, früher im Dome zu Hildesheim. Diese Glocke zeigte neben anderen Verzierungen auch die Inschrift[30]):

+ Ick bin Maria genand
Mich ghot ein mester vt sassenland.
+ Mester Jan von halberstad.
De mi wol gemaket had.
God ghene siner sele rat.
Ave Maria.

Beide genannten Glocken dieses Meisters, der in berechtigtem Selbstgefühl sich selbst als den Verfertiger »manch guten Werkes« bezeichnet, gehörten zu den grössten aus damaliger Zeit nachweisbaren; dass sie auch zu den trefflichsten gehört haben werden, dafür liefern weitere Nachrichten über die letzterwähnte Glocke zu Hildesheim uns den Beweis. Denn nicht nur, dass der Meister für die gelieferte Glocke ausser seinem bedungenen Lohne noch eine jährliche Leibrente von 5 Mark erhielt, sondern es knüpfte sich überdies auch an diese Glocke die Sage, dass solche in Abwesenheit des Meisters von seinem Gehülfen gegossen und dieser von jenem aus Neid über das gelungene Werk,

---

[28]) Mithoff: K. u. A. im Hann. V, 42; 14.

[29]) Mithoff: K. u. A. im Hann. I, 74 u. Taf. II, wo der hier angeführte Theil der Inschrift abgebildet ist.

[30]) Mithoff: K. u. A. im Hann. III, 115.

bei Ueberbringung der frohen Botschaft erstochen worden sei. Ein Stein in der Nähe des Dorfes Einum, der sogenannte »Glockenstein«, auf welchem ein Kniender und einige nicht mehr zu entziffernde Buchstaben sich zeigen, soll die Stelle des gedachten Mordes anzeigen[31]. — Solche Sage von der Ermordung eines Gehülfen durch den auf seinen Ruhm eifersüchtigen Meister knüpft sich aber stets nur an besonders hervorragende Leistungen[32]. Mit Recht werden wir desshalb auch jenen »mester vt sassenlant« zu den hervorragenden Erzkünstlern seiner Zeit rechnen dürfen, und um so mehr wird sich uns die Frage aufdrängen, wer war jener Johann von Halberstadt und wo erlernte er seine Kunst?

Hier kann uns wieder vielleicht derselbe Giesserspruch auf die Spur leiten, welchen wir, wie bei den Klinge's so auch bei diesem Meister als Charakteristicum seiner Kunstrichtung betrachten dürfen. Seine oben angeführten Werke stammen aus den Jahren 1348—1350. Wir finden nun aber jenen Spruch in ganz ähnlicher Weise schon früher und zwar zunächst auf dem broncenen Taufbecken der S. Marienkirche zu Lübeck, vom Jahre 1337, wo der Schluss der Inschrift lautet[33]:

Christe vorgiv alle missedat
deme de dit vat gemaket hat
Hans Apengeter was he genannt
und was geboren van Sassenlant.

Von diesem Meister Hans Apengeter sind als weitere Werke noch bekannt das Taufbecken der S. Nicolaikirche zu Kiel vom Jahre 1344[34]) und ein grosser Leuchter in der Marienkirche zu Colberg vom Jahre 1327[35]).

In Lübeck kommt in den Jahren 1332—1344 ein Hans Apengeter als Hausbesitzer vor. 1334 z. B. kaufte er das »Tom Engel« genannte Haus (jetzt No. 372) in der Fischergrube, cedirte es indessen schon 1335 an Wilh. Mornewech für dessen 5 Mark Wicbelt; 1337 kaufte er das Haus (jetzt No. 615) in der grossen Burgstrasse, welches er indessen 1342 nicht mehr besass, in welchem Jahre wir ihn aber wieder im Besitze eines Hauses an der Südseite der Wahmstrasse (jetzt No. 497?) finden. Daneben besass er von 1332—1341 das Grundstück in der Breitenstrasse an der Südecke der Beckergrube[36]). Wegen dieses nicht

---

31) Mithoff: K. u. A. im Hann. III, 115, note 5.

32) Grimm: Deutsche Sagen I, 189. 190.

33) v. Melle: Gründliche Nachricht von Lübeck (ed. Schnobel) S. 183.

34) K. W. Nitsch: Das Taufbecken der Kieler Nicolaikirche. 1857.

35) Fr. Kugler: Kleine Schriften I, 784.

36) Herm. Schröder: Lübeck im 14. Jahrh. (Manuscript im Besitz des Ver. f. Lübeckische Gesch. u. A.) S. 686; 313; 618; 88.

unbedeutenden Grundbesitzes, welcher den Hans Apengeter als einen vermöglichen Mann erscheinen lässt, hat man zweifeln zu sollen geglaubt, ob der Giesser mit dem Hausbesitzer identisch sei und nicht etwa des letzteren Name »eher Eigenname als Bezeichnung seiner Thätigkeit« sein werde[37]. Allein dass in der That beide eine und dieselbe Persönlichkeit sind und der Zusatz »Apengeter« das Gewerbe bezeichnet, wie solches auch Pauli[38]) angenommen zu haben scheint, darüber lässt meines Erachtens gerade der Ankauf des letztgenannten Grundstückes in der Breitenstrasse (jetzt No. 815) kaum noch einen Zweifel übrig. Denn 1332 kaufte Johann Apengeter dieses Grundstück, welches in der Urkunde ausdrücklich als »fabrica« bezeichnet wird — wie es denn so auch noch 1429 benannt wird — von Helenburgis, Hermann Keysers Wittwe. Dieser Hermann Keyser aber, welcher 1328 schon verstorben war[39]), wird als Bildgiesser 1314 zu Lübeck urkundlich erwähnt[40]); er hatte mehrere Kinder[41]), deren eines vermuthlich der 1335 urkundlich erwähnte Bildgiesser Nicholaus Kayser in Lübeck[42]) war.

Wenn so ein Johann Apengeter aus dem Nachlasse eines Bildgiessers ein als »fabrica« bezeichnetes Haus kauft und von seinem verschiedenen Grundbesitze gerade nur dieses Grundstück dauernd behält, und wenn dann dieser selbe Name Johann Apengeter innerhalb des gleichen Zeitraumes an eben dem Orte seines Wohnsitzes auf Erzgussarbeiten als Giesser genannt und überdiess auch sonst noch als der Name eines Giessers bezeugt ist[43]); dann wird man, bis zum urkundlichen Beweise des Gegentheiles, sicher behaupten dürfen, dass beide Namen, der des Hausbesitzers und der des Giessers Johann Apengeter identisch, dass also beide eine und dieselbe Persönlichkeit sind.

Wir werden aber auch ferner behaupten, dass dieser Lübecker Giesser Johann Apengeter mit dem Giesser des Tauffasses zu Kiel von

---

[37]) Nitsch: a. a. O. S. 35. 42.

[38]) C. W. Pauli: Lübeckische Zustände zu Anfang des 14. Jahrhs. Lübeck 1847. S. 60.

[39]) C. W. Pauli: Wieboldsrenten. Urk.-Buch A. No. 232.

[40]) C. J. Milde u. E. Deecke: Denkmäler bildender Kunst in Lübeck. I. Text. S. 4.

[41]) Pauli: Wieboldsrenten. a. a. O.

[42]) Milde u. Deecke: a. a. O.

[43]) Im ältesten Lübeckischen Wettebuch erscheint auf Fol. xxxvi a unter der Rubrik »Fusorum ollarum et amphorarum« gleich zu Anfang auch »Johannes apengeter«, und später erscheint er auf einem, vermischte Straffälle enthaltenden Folio desselben Wettebuches noch einmal in Strafe genommen: Johannes apengetere et frater et servus pro nocturna vagacione.

1344 und des Leuchters von 1327 zu Colberg identisch ist, obwohl Schnaase sich dahin ausgesprochen hat, man dürfe »keineswegs an eine Identität der Personen oder an eine Künstlerfamilie denken[44]). Schnaase beruft sich für seine Meinung auf die »Ungleichheit des Stiles der mit gleichem Namen bezeichneten Werke, da der im Jahre 1327 gearbeitete Colberger Leuchter nach Kuglers Schilderung sehr viel künstlerischer zu sein scheint, als die Taufbecken von Lübeck und Kiel.« Schnaase sah also den Colberger Leuchter nicht selbst, wie er auch die beiden Taufbecken nicht gesehen hat, sondern schrieb Kugler hierin nach. Kugler aber hat seinerseits auch weder das Kieler noch das Lübecker Taufbecken selbst gesehen; letzteres ist aber durch Abbildungen gar nicht bekannt, ersteres nur bei Statz und Ungewitter in der Stilwiedergabe genügend, aber leider nicht ganz vollständig publicirt[45]). Die bisherige allgemein geringschätzige Bezeichnung dieser, gegenwärtig durch dicke Bemalung und Vergoldung freilich sehr entstellten Arbeiten als »roh« beruht lediglich auf wiederholendem Nachschreiben der Worte einer gelegentlichen Aeusserung des in seinen Urtheilen über Kunstobjekte wenig zuverlässigen früheren Stadtbibliothekars Dr. E. Deecke in seinem Schriftchen: »Die freie und Hansestadt Lübeck.« Gerade dasjenige, was Schnaase mit Kugler als den Vorzug des Colberger Leuchters angibt, dass nämlich »an den daran dargestellten Apostelfiguren neben einer ziemlich stumpfen Behandlung der nackten Theile eine ungewöhnlich würdige Gewandung« sich zeigt, — gerade dasselbe gilt übereinstimmend auch von den Taufbecken in Lübeck und in Kiel; nur darf man nicht darüber, dass auch hier die Figuren in Bezug auf die nackten Körpertheile und das Naturverhältniss zwar ziemlich roh gearbeitet erscheinen, jenen auch bei ihnen sich findenden Vorzug übersehen.

Ist nun aus der »Ungleichheit des Stiles« kein Grund gegen die Identität der Personen des Colberger und des Lübecker Giessers zu entnehmen, so spricht für diese Identität, ausser dem gleichen Namen, einmal der Umstand, dass gerade in dem hier fraglichen Zeitraume die verschiedensten Künstler und Handwerker von Colberg nach Lübeck übersiedelten[46]), mithin in Lübeck ein reges Kunst- und Gewerbsleben

---

[44]) Schnaase: Gesch. d. bild. Künste. 2. Aufl. Bd. VI. S. 498 Anm.

[45]) Statz u. Ungewitter: Gothisches Musterbuch. Taf. 195; 199. Fig. 1—5. (1856—1861, also nach Kugler's einschlägigen Arbeiten, erschienen!)

[46]) So finden wir in Lübeck ansässig z. B. 1329 einen Messerschmied Bertram von Colberg; 1319 einen Bildhauer Hermann von Colberg; 1343 einen Steinhauer Johann Colberg u. s. w. Die Belegstellen finden sich bei Herm. Schröder: Lübeck im 14. Jahrh. S. 579; 539; 716.

herrschen musste, welches auch den Erzgiesser, vermuthlich alsbald nach des dortigen Bildgiessers Hermann Keyser Tode (1328) von Colberg dorthin ziehen mochte, wo wir ihn bereits 1332 antreffen. Ferner aber spricht für solche Indentität namentlich auch die nahe Verwandtschaft des Giesserspruches, welcher auf dem Colberger Leuchter lautet[47]:

De dessen luchter ghemaket hat,
Iōhes Apenghetere.
Got gheve ziner zele raat. Amen.

Solchen Spruch führt nun freilich das Kieler Taufbecken nicht[48], dass es aber dennoch von dem gleichen Lübecker Giesser verfertigt sei, nimmt Nitsch (a. a. O.) selbst an, und darf solches auch der ganzen Arbeit nach für sicher gelten. Wenn nun aber der Giesser des Kieler Taufbeckens und der des Colberger Leuchters identisch sind mit dem Giesser des Lübecker Taufbeckens und dem dortigen Grundbesitzer Johann Apengeter, dann erst gewinnt auch für unsere Untersuchung Kuglers Ausspruch von dem Colberger Leuchter volle Bedeutung, von dem er sagt: »Vor solchen Arbeiten versteht man es, wie die deutsche Kunst des Erzgusses nachmals einen so hohen Meister wie Peter Vischer hervorbringen konnte!« Hier an dem Colberger Leuchter erscheint ja zum erstenmale der Giesserspruch mit dem Refrain: »Got gheve ziner zele raat.« Der Giesser ist Johann Apengeter, welcher bald nach 1327 von Colberg nach Lübeck übergesiedelt, dort von 1332—1344 als Hausbesitzer erscheint, aber auch als Giesser thätig ist und auf dem dort von ihm erhaltenen Werke, dem Taufbecken der Marienkirche von 1337, ausser seinem, dem auf dem Colberger Leuchter dem Inhalte nach gleichen, Giesserspruche über seine Persönlichkeit noch weiter angibt:

Hans Apengeter was he genannt
und was geboren van Sassenlant.

In dem Jahre 1344 taucht sein Name in Kiel auf dem Taufbecken der Nicolaikirche auf, und verschwindet in demselben Jahre in Lübeck.

---

[47]) Kugler: Kleine Schriften I, 784.

[48]) Dies erklärt sich daraus, dass die überall sehr kurze Inschrift, vermuthlich auf besondere Bestellung der »provisores« der Kirche, in lateinischer Sprache abgefasst ist, wozu der deutsche Spruch nicht passte. — Uebrigens ist bei Nitsch a. a. O. S. 3 diese Inschrift, wie schon Schnaase a. a. O. richtig vermuthete, falsch gelesen. Bei Nitsch keinen Sinn gebend, lautet sie im Original ganz klar: Anno domini MCCCXLIIII in festo beati Johannis baptiste istud opus completum est per manus magistri Johannis dicti Apengetere. Provisore(s) Johannes Piscis. Smalense. Riquart Molnere. — Statt dicti las Nitsch: decani; doch wird die hier im Original stehende Abbreviatur DcĪ niemals für decani, aber stets für Dicti gebraucht. Das Schluss-s in Provisores ist durch das an dieser Stelle angebrachte Wappenschild mit dem Nesselblatt wegfällig geworden.

War er vielleicht von dort nach Kiel übergesiedelt? — Wenige Jahre später erscheint fast derselbe Giesserspruch 1348 auf einer der bedeutendsten Glocken damaliger Zeit. Der Giesser, Johann van Halberstadt, sagt darin zugleich aus, dass er ausserdem »mannich ghuit stucce werkes« geliefert habe, dann wieder 1350 nennt sich, ausser dem Characteristicum des Giesserspruches, derselbe Johann van Halberstadt noch ausdrücklich einen »mester vt sassenland«. Möchte man unter solchen Umständen und in Rücksicht darauf, dass gerade die Erzgiesser jener Zeit ihr Gewerbe im Umherziehen oftmals ausübten, nicht fast glauben, der von Colberg nach Lübeck übergesiedelte, von dort nach Kiel gezogene Meister Johann Apengeter »geboren van Sassenlant« und jener Johann van Halberstadt, »en mester vt sassenlant«, seien, wie sie den gleichen Giesserspruch führen, in der That eine und dieselbe Persönlichkeit?

Aber selbst wenn wir von solcher Annahme absehen, so wird man jedenfalls aus Allem eine Schulverwandtschaft herleiten dürfen und von dem ersten Auftauchen des mit dem Refrain »got gheve siner sele rat« charakterisirten Giesserspruches (in Colberg 1327 an dem von Kugler so hoch geschätzten Leuchter) durch den Giesser des Lübecker Tauffasses von 1337 und des Kieler Taufbeckens von 1344, sowie durch den Johann von Halberstadt 1348 und 1350 hindurch eine aus der mittelst jenes Giesserspruches bezeugten Schulverwandtschaft resultirende Linie ziehen müssen bis zu dem letzten Ausläufer der Familie Klinge, bis zu Hinrick Kock. Diese ganze Schule aber und die Familie Klinge, welche für den ganzen Bereich Niedersachsens und darüber hinaus in den ersten zwei Drittheilen des 15. Jahrhunderts in der Erztechnik die Führung hatte, erreichte wieder ihren höchsten Glanzpunkt in den Meisterwerken des ausführlich von uns besprochenen Gert Klinge.

Beiträge zur Kunstgeschichte Böhmens im XIII. und XIV. Jahrhunderte aus Quellenschriften.

I. Das »chronicon Aulae regiae« des Abtes Peter von Zittau [1]).

Abt Peter bringt in seinem umfassenden Geschichtswerke auch Notizen über die Kunstzustände Böhmens, die aber leider sehr dürftig sind und sich grösstentheils nur auf sein Kloster Königsaal (Aula regia, Zbraslaw) und die Familie des Stifters, K. Wenzel II. von Böhmen, beziehen; doch schon aus diesen dürftigen Nachrichten geht deutlich hervor, dass sich unter der Regierung dieses prachtliebenden und freigebigen Herrschers ein reges Kunstleben entwickelte, welches allerdings manchen Einflüssen von aussen ausgesetzt war, da Wenzel's glänzender Hof in Prag der Sammelplatz vieler Welt- und Ordensgeistlicher aller Nationen war. »Vidimus nempe«, heisst es ca. LIX. p. 145 [2]), »non solum de Italiae, Franciae totiusque Germaniae partibus universis, sed nunc de Russia, nunc de Prussia, nunc de Graecia et non nunquam de ultimis Ungarorum et maritimis finibus ad hunc famosum regem confluere religiosos et etiam clericos plurimos saeculares, quorum quidam barbam, alii comam more barbarico nutrientes suo ritu in Graeco, quandoque etiam in Slavico idiomate celebrarunt missarum solempnia saepius coram rege.« Dass von diesen Männern Einflüsse auf die einheimische Kunst Böhmens geltend gemacht wurden, scheint wahrscheinlich; gewiss aber wissen wir, dass durch die Cistercienser, namentlich jene Königsaals, ein Anschluss an die Kunstentwickelung des romanischen Westens von Europa stattfand, wozu wohl die häufigen Reisen der Aebte zu den Generalcapiteln des Ordens nach Citeaux Anlass gaben, wie aber auch umgekehrt Böhmens Erzeugnisse in's Ausland wanderten. Ein

---

[1]) Ich benütze die Ausgabe von Dr. Joh. Loserth in den fontes rerum austriacarum I. Abth. VIII. Bd. p. 20—535. Die ältere Ausgabe findet sich bei Dobner, monumenta V. Ueber ihn und sein Werk vgl. Peschek: Peter von Zittau, 1823; Palacky, Würdigung, p. 120—137; Heidemann in den »Forschungen z. deutsch. Gesch.« IX, 259—335, 471—511; Loserth im Archiv f. öst. Gesch. LI, 449—499; Lorenz, Geschichtsquellen II. Aufl. I, 243—254.

[2]) Tomek, Geschichte der Stadt Prag, I, 395.

solcher Verkehr fand statt, wie schon aus den Angaben der Königsaaler Chronik hervorgeht, die wir in folgendem, sofern sie von Bedeutung sind, zusammenstellen [3]).

Die Kunstthätigkeit in Königsaal. Gegründet wurde Königsaal von K. Wenzel II. den 20. April 1292 [4]), bei welcher Gelegenheit auch die Einkünfte desselben festgesetzt wurden (XL. 112). Die Stiftungsurkunde jedoch datirt erst vom 21. Mai 1304 [5]). Der Convent, aus dem Kloster Sedletz entnommen, übersiedelte sofort nach seinem Bestimmungsorte, wo man inzwischen an der Herstellung der Wohngebäude arbeitete (LVIII. 143). Den Gottesdienst hielten die Mönche in einer Capelle zu Ehren des hl. Jacobus ab (LXV. 159), die wahrscheinlich noch aus jener Zeit stammte, wo Zbraslaw eine Filiale der Benedictinerabtei Kladrau war [6]). Den Entschluss eine dem Orden entsprechende Stiftskirche zu gründen, brachte Wenzel II. erst bei seiner Krönung zur Ausführung; am 3. Juni 1297, den Tag nach derselben, begab er sich in Begleitung aller Fürsten, die damals zu Prag anwesend waren, nach Königsaal, wo er mit Erzbischof Burkhard von Magdeburg und Conrad, dem ersten Abte des Klosters, den Grundstein legte, in den mit goldenen Lettern die Inschrift »Jesus Christus« eingemeiselt war. Leider fehlen uns Nachrichten über die Anlage des Baues; wir erfahren nur aus einem Traume Wenzel II., der cap. LVII. p. 139 näher erläutert wird, dass der Kirchenbau in glänzender Weise begonnen, von Wenzel aber nicht vollendet wurde, und dass die Kirche jedenfalls drei Schiffe hatte, da von vier Hauptpfeilern die Rede ist. — Soweit war aber der Bau schon beim Tode des Königs im Jahre 1305 vorgeschritten, dass ihm eine herrliche Grabstätte im Chorraume bereitet werden konnte (LXXX. 193). Ueber das Schicksal dieses Grabmals, welches als »tumba« (LXXXIII. 203; II. XXV. 475) oder einfach nur als »tumulus« (II. XVII. 440) bezeichnet wird, erhalten wir ca. LXXXIII. 203, 204 folgende Nachricht. Im dritten Jahre nach Wenzel II. Tode suchte Wilhelm von Waldek mit vielen Bewaffneten das Kloster Königsaal auf, wobei einer aus seinem Gefolge das Angedenken des Stifters mit Schmähungen schändete. »Sicque inter verba blasphemiae«, heisst es weiter, »ille impius homo manum elevat et *lapideae imagini corpori regis superpositae* in maxillam alapam maximam dat, nec *post percussionem* blasphemare cessat. .... Caruit itaque iste videndi lumine ad

[3]) Zur Sammlung der vorliegenden Notizen gab lediglich der Umstand die Veranlassung, dass die in den zahlreichen Quellenschriften Böhmens reichlich fliessenden Nachrichten über Kunstwerke und Kunstthätigkeit noch nicht in gehöriger Weise ausgebeutet sind, ein endgiltiges Urtheil aber über die Entwickelung der Kunst in Böhmen erst nach deren kritischer Durchforschung ermöglicht wird. Um zusammengehörige und gleichartige Notizen nicht von einander zu trennen, empfahl sich in vorliegendem Falle die Sichtung des Stoffes nach Materien an Stelle der sonst zweckmässigen Regestenform.

[4]) Memorabilia domus fundatoris p. 25.

[5]) Emler, Regesta Nro. 2005, p. 868.

[6]) Erben, Regesta Nro. 955, p. 455.

tempora vitae suae, imago vero lapidea illa, quae tunc super sepulcrum iacens percussa fuerat in maxilla, hodie in columpna santuarii Aulae regiae stat erecta. *Nondum enim imago aenea per magistrum Johannem de Brabantia fuit fusa.«* Die Thätigkeit eines »magister Johannes de Brabantia« für Prag oder in Böhmen ist sonst nirgends nachweisbar; wahrscheinlich lernte ihn der Abt auf einer seiner Reisen nach Burgund und Frankreich kennen, wo er zur Uebernahme dieser Arbeit gewonnen wurde. Mehrfache Gründe sprechen für die wirkliche Ablieferung des Grabdeckels; sonst hätte man doch gewiss nicht den geschädigten von seinem alten Standplatze entfernt [7]). Eine ganz aus Erz bestehende oder aber auch nur zum Theile mit Erz ausgelegte Grabplatte, gehört bekanntlich zu Beginn des XIV. Jahrhunderts zu grossen Seltenheiten [8]).

Mit dem Weiterbau der Kirche und wahrscheinlich auch des Kreuzganges begann die decorative Ausschmückung der Räume. Allenthalben auf den Gängen befanden sich Wandmalereien, den Text zu Bibelstellen illustrirend, die an passenden Orten zur Erläuterung der Malereien angebracht wurden. Schlimme Zeiten brachen jedoch mit dem Aussterben der Premysliden für Königsaal herein (CVII. 297 ff.), das unter den vielfachen Kriegsnöthen vollständig verarmte; erst zur Zeit K. Johanns von Luxemburg hob sich der Wohlstand allmählig wieder. Es wurde im Jahre 1327 der Ausbau des Refectoriums vollendet (II. XIX. 452) und 1329 erfolgte nach 22jährigem Stillstande auf Veranlassung der Königin Elisabeth, der Tochter Wenzel II., der Zubau von neun Capellen am Chor der Kirche [9]), wozu Abt Peter am 8. Mai in feierlicher Weise einen neuen Grundstein legte, der den Namen der Königin als Inschrift trug. Zu erwähnen ist noch eine Wasserleitung, die in einer Länge von 2600 Ellen aus drei Quellen das Wasser in das Brunnenhaus führte und nach langer Arbeit und bedeutendem Geldaufwande im Jahre 1333 fertig wurde [10]).

In wahrhaft königlicher Weise stattete Wenzel II. sein Stift gleich nach der Gründung mit den zum äusseren Glanze nothwendigen Schätzen und Kirchengeräthen aus (XLIV. 117). »Antequam *rex Wenceslaus versus Cracoviae*

---

[7]) Auch hebt Aeneas Sylvius in seinem Geschichtswerke ganz besonders die »sepulcra aenea Regum« hervor. Vgl. dazu Dolner, monumenta V, 18.

[8]) Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit, Jahrg. 1878, p. 83 ffg.

[9]) II. XXI. 462: Ex eius etenim pia providentia, quam fecit in Ruchwan de ecclesia tibi mater Christi virgo virginum gloriosa, *templum gloriae tuae, quod est in Aula regia ad plagam meridionalem, cum novem capellis et altaribus ampliari et in eo laborari, quod viginti duobus annis sine evidenti labori quasi incultum iacuerat, procuravit.*

[10]) II. XXXIV. 496: »Eodem anno (1333) mense Septembri cum magnis laboribus et sumptibus est aquaeductus in plumbeis canalibus in Aula regia consummatus; aqua vero adducta a tribus fontibus congregata usque ad lavatorium, ubi egreditur, in ambitu habet a primo fonte in longitudine duo millia et sexcentas ulnas mensurae Pragensis. De plumbo ducenti centenarii, de stanno vero decem in hoc opere sunt impensi. *Summa impensae pecuniae ad hoc opus centum sexaginta sexagenae grossorum Pragensium denariorum et viginti sexagenae pro lavatorio sunt impensae auxiliante deo, qui est in saecula benedictus.*

ducatum procederet [11]), ipse suae fundationi *crucem auream cum gemmis pretiosis decoratam, quam pro mille quadringentis marcis argenti paulo ante comparaverat,* multas monstrancias ex auro argento quoque fabricatas cum sanctorum reliquiis et nihilominus ecclesiasticum pretiosissimum ornatum multiplicem cum multis calicibus argenteis, *ducentas marcas quoque argenti pro libris comparandis obtulit* et *abbates suos* de Waldsachsen videlicet et de Scedlicz et de Aula regia *ad generale ordinis sui capitulum destinavit.«* Ueber das Schicksal dieses kostbaren Kreuzes, welches die Mark Silber à 23 fl. 62 ö. W. (47 M. 24 Pf.) gerechnet, einen Werth von 33,068 fl. ö. W. (66,136 M.) repräsentirte, sind wir des näheren unterrichtet. Als nämlich Wenzel III. seinen Zug nach Polen antrat, nahm er dasselbe nebst anderen Kostbarkeiten des Klosters mit sich. Sie wurden insgesammt nach seiner Ermordung zu Olmütz (4. August 1306 entwendet. Nur den Obertheil dieses Reliquien- oder Vortragskreuzes [12]) kauften die Mönche für 300 Mark Silber von Nicolaus Sturm in Prag wieder zurück, der viel kostbarere Fuss ist abhanden gekommen (LXXXIV. 210): absque ditissimo suo pede. Ille enim pes crucis licet pretiosus sit, tamen perditus est.« Als später im Jahre 1338 das Kloster wegen Schulden so herabgekommen war, dass dessen Auflösung bevorstand, streckte ihm Markgraf Karl von Mähren 1000 Schock Prager Groschen vor, wogegen ihm das Kreuz ausgeliefert wurde[13]). Was den Rest des Klosterschatzes anbelangt, der aus Wenzel II. frommer Stiftung stammte, so kam derselbe im Jahre 1309 theils unter den Hammer, theils wurde er verkauft, um mit dessen Erlös die Habsucht der Söldlinge Heinrichs von Kärnten und anderer Bedrücker des Klosters zu befriedigen (CVII. 301.).

Noch 1292 gleich nach der Gründung begaben sich die früher erwähnten Aebte zum Generalcapitel nach Citeaux, wo sie die Incorporation Königsaals in den Orden verlangten. Von da reisten sie nach Paris, um für die zu diesem Behufe erhaltenen 200 Mark Silber Bücher zu kaufen, »*Peracto generali capitulo praedicti abbates Parisius venientes, pro pecunia quam rex eisdem dederat, multa librorum volumina emerunt* (XL. 118). Der namhafte Betrag von 200 Mark Silber (4,624 fl. ö. W. = 9,248 M.) bei dem damaligen Werthe des Geldes, wie auch der Umstand, dass sich die Aebte gerade zu diesem Zwecke nach Paris begaben, wo die Miniaturmalerei blühte, berechtigt uns zu der Annahme, dass Bilderhandschriften mit in Kauf kamen. Unter dieser Voraussetzung erklärt es sich dann leicht, dass gleich mit den Luxemburgern der französische Einfluss in Böhmen bei illustrirten Handschriften sich geltend machen konnte. Da es aber ausdrücklich heisst, dass »multa librorum volu-

---

[11]) Vor dem 11. August 1292, vgl. ib. XLIII, 116.

[12]) Wahrscheinlich war es in ähnlicher, aber weit reicherer Weise ausgestattet als das sogenannte Kreuz des Zawisch von Falkenstein, das noch gegenwärtig in der Stiftskirche zu Hohenfurth aufbewahrt wird. Grueber: Die Kunst des Mittelalters in Böhmen, II, 103.

[13]) Urkunde im Codex diplom. Morav. VII, Nro. 42. Vgl. Loserth im Archiv f. öst. Gesch. LI, p. 471.

mina« angeschafft wurden, so scheinen kostbare und umfangreiche Handschriften sich darunter nicht befunden zu haben [14]).

Reliquiencult. Ausser der Königsaal geschenkten Reliquien erwähnt Peter von Zittau nur noch das Haupt des hl. Wenzel nebst mehreren, nicht näher bezeichneten Reliquien, die beim Tode K. Wenzel II. zugegen waren (LXXV. 189). Die Verehrung der Reliquien erbte dessen Tochter Elisabeth, die sich deren Erwerbung [15]) und kostbare Ausstattung sehr angelegen sein liess (II. XVII. 440) »quae (reliquiae) nudae erant, cum gemmis pretiosis in tabulis et monstranciis aureis et argenteis decentissime decoravit.« Besonders wird eine fingerlange Partikel der Dornenkrone Christi hervorgehoben, welche König Karl IV. von Frankreich ihr im Jahre 1326 zum Geschenke machte, die nebst anderen Reliquien von Volk und Clerus zu Prag in feierlicher Procession aufgenommen wurde. Ebenso erwarb sie auch im Jahre 1327 zahlreiche Reliquien, von denen sie einige kostbar mit Edelsteinen geschmückt, in einer Goldplatte gefasst, Pabst Johann XXII. zum Geschenke machte (II. XIX. 450). »*Misit hoc anno ipsa Johanni apostolico tabulam auream cum sanctorum reliquiis et gemmis pretiosissimis decoratam.*« Gewöhnlich verwendete man die Reliquien bei feierlichen Kirchenumzügen und ähnlichen Gelegenheiten (II. XX. 453). — Zur Befriedigung seiner Gläubiger sah sich K. Johann genöthigt, immer unehrenhaftere Mittel zu ergreifen [16]). Vergeblich liess er im Jahre 1336 beim Grabe des hl. Adalbert nach Geld graben (III. XII. 524) und schreckte schliesslich selbst vor der Vernichtung von Kunstwerken nicht zurück. Sein Sohn Karl liess 12 Statuen der hl. Apostel in kunstvoller Weise als Grabschmuck des hl. Wenzel aus Silber anfertigen, die schon beinahe fertig waren. Er spendete dazu aus eigener Tasche 200 Mark Silber, während 300 Mark aus den frommen Spenden der Prager Diöcese zusammengebracht wurden. K. Johann nahm sie weg, um sie seinen Gläubigern zu versetzen (III. XIII. 527). »*Ipse namque Johannes rex imagines sanctorum ex argento artificialiter plurimas iam distinctas et ad ipsorum effigiem plerumque iam totaliter deductas simul tollit et suis creditoribus obligat.*«

Notizen über Prag. Leider sind die baugeschichtlichen Nachrichten über Prag äusserst dürftig und nur ganz allgemein. Mit wenigen Worten gedenkt er des grossen Brandes vom 4. August 1291, der den grössten Theil der Stadt einäscherte, sowie der Anstalten, die König Wenzel II. zum Wiederaufbau derselben traf (XXXV. 101). Eingehender schildert er die Befestigung des Kreuzherrnklosters beim Einzuge K. Johanns nach Prag im Jahre 1310

---

[14]) Millauer »Die ursprüngliche Königsaaler Bibliothek« in der böhm. Musealzeitschrift, 1828, S. 387 ffg. kommt zu wesentlich anderen Resultaten; er ist bemüht eine 6bändige Bibel, von der wir erst im 15. Jahrh. Nachricht erhalten, auf diesen Kauf — allerdings ohne überzeugende Gründe — zurückzuführen. Sie stammt wahrscheinlich aus späterer Zeit.

[15]) Cod. diplom. Morav. VI, 271, 274.

[16]) Vgl. Palacky, Gesch. v. Böhmen, II, 2. 225. Tomek, Gesch. d. Stadt Prag, I, 623.

durch dessen Anhänger [17]) und die Schäden, welche das Kloster bei dieser Gelegenheit erlitt (XCIII. 239). Mit Vorliebe verweilt Peter von Zittau bei der Schilderung glänzender Festlichkeiten, pompöser Aufzüge und ähnlicher Gelegenheiten, wo er mit dramatischer Lebendigkeit die einzelnen Momente hervorhebt. Einen solchen Gegenstand bildet die Krönung [18]) K. Wenzel II. am 2. Juni 1297 (LXI—LXIII) oder die zu seinen Ehren in glänzender Weise stattgehabte Leichenfeier, bei welcher Gelegenheit er das »hospitium magistri Conradi aurifabri [19]) circa Predicatores« (LXXX. 191) erwähnt. Mit lebhaftem Interesse beschreibt er die zu solchen Zwecken prachtvoll ausgestatteten und von kundiger Hand gebauten Tribünen, Zelte und sonstigen Gelegenheitsbauten, sowie auch den Prunk und die übrige Pracht, welche die Fürsten bei solchen Feierlichkeiten entfalteten. Als begeisterter Verehrer Kaiser Heinrich VII. [20]) beschreibt er eingehend den festlichen Empfang der Prinzessin Elisabeth an seinem Hofe zu Heimbuch, deren Vermählung mit seinem Sohne Johann zu Speier und die sich daran schliessenden Gelage (C—CII. 260—276); auch über die von K. Johann in Böhmen veranstalteten (II. VII. 404) oder von ihm in fremden Ländern besuchten Turniere erhalten wir eingehende Berichte. Eine Fülle culturgeschichtlicher Notizen ruht in diesen detaillirten Berichten, die noch nicht in gehöriger Weise ausgebeutet sind [21]).

Unter der Regierung K. Johanns verwahrloste die Prager Burg, die überdies durch Brände gelitten, dergestalt, dass als Karl im Jahre 1333 die Regentschaft des Landes antrat, er seine Residenz in die Stadt, wahrscheinlich in die seither »Königshof« genannten Gebäude [22]) verlegen musste. Inzwischen liess er rüstig in der Burg, wie auch den anderen königlichen Städten, namentlich Königgrätz [23]) bauen (III. I. 499). Damit begann nach Peter von

---

[17]) Tomek, l. c. 558.

[18]) Bei dieser Gelegenheit gibt Peter von Zittau einen äusserst interessanten Bericht über die Instrumente, deren man sich bei dem Feste bediente, S. 155, Vers 22—26.:

»More fuit gaudens plebs haec manibus bene plaudens,
Hic etenim musae propriis sunt artibus usae,
Tympana, nabla, chori, tuba sambucique sonori,
Rota, figella, lira resonant dulcedine mira.«

Eine ähnliche Stelle cap. C. 262.

[19]) »Cuncz aurifaber« ist erst in den Jahren 1364 und 1430—1433 in Prag nachweisbar; vgl. Tomek, Základy, I. st. 235, st. 64, c. 177. Mit dem hier in Rede stehenden dürfte selbst der zum J. 1364 genannte kaum identisch sein (Tomek, Gesch. d. St. Prag, I. 401). Auch mit dem im Buch der prager Malerzeche genannten Kunz kann keine Identität bestehen (Pangerl, Quellenschriften für Kunstgeschichte, XIII, S. 59 und 105. Anm. 69).

[20]) II. XXVIII. 484.

[21]) Vor allem das äusserst interessante Capitel XXIII. II. 469, 470. Vgl. dazu Tomek, Gesch. d. St. Prag I. 393—402, 612 u. a. O.

[22]) Tomek, l. c. 613.

[23]) »Incepit mox inibi ruinosa aedificia regalia, que prius ante annos triginta

Zittau Karl in Böhmen seine Herrschaft und kündigte zugleich auch die Richtung an, der er die ganze Zeit seiner Regierung treu geblieben. Karls Bauthätigkeit lenkte die Aufmerksamkeit K. Johanns auf sich, der im Jahre 1335 die strenge Weisung erliess, viel auf der Prager Burg und der Altstadt im »*französischen Stile*« zu bauen (III. XI. 523). »Eodem tempore Johannes rex Boemiae *tam in castro quam in maiori civitate in domo habitationis suae* mandavit *plurimum aedificari* et *etiam modo Gallico laborari*, verum tamen ea, quae fiunt nunc in castro aedificia, prius per Karolum marchionem fuerant inchoata«. Also nur an den von Karl bereits begonnenen Bauten wurde weiter gearbeitet.

Münzwesen. Den ausführlichsten Bericht über die Münzreform K. Wenzel II. erhalten wir aus Peters von Zittau Chronik (LXVI. 159—162). Nach ihm berief der König drei in diesen Geschäften versirte Männer aus Florenz: Reinhardus, Alphardus (Alfred?) und Cyno (Tyno), einen Lombarden. Sie übernahmen die ganze Leitung dieser Angelegenheit und bereits im Juli des Jahres 1300 werden die ersten »Prager Groschen« und »denarii parvi«, deren 12 auf einen Groschen gingen, geprägt [24]), während eine Mark Silber 60 Groschen hatte; daher denn auch seit dieser Zeit die Zählung nach Schock üblich wird. Die neu eingeführte Münze bewährte sich als praktisch und gut; sie selbst nach florentinischem und theilweise auch französischem Muster geprägt, fand rasch Eingang in vielen Böhmen benachbarten Ländern, was die Nachahmung derselben in fremden Ländern und namentlich die zahlreichen Groschen mit »Contremarquen« beweisen. Drei Jahrhunderte blieben sie im Umlaufe als herrschende Münze, ohne dass der Stempel eine wesentliche Aenderung erfuhr; die letzten stammen aus der Zeit Kaiser Ferdinand I.

---

igne concremata fuerant et desolata iacuerant, reaedificare et instruere et sarta tecta, prout de regibus Israel legitur, efficaciter et *cum ingenioso studio instaurare;* et non tantum hic, verum etiam in Grecz et alibi ex eius ordinatione idem fit.«

[24]) »*Mittit itaque rex Florentiam, viros industrios Reinhardum scilicet Alphardum et Cygnonem Lombardum advocat,* qui in talibus negotiis tantum habebunt experientiam, quod utiliter dirigere poterant rem tam magnam. Anno igitur domini 1300 mense Julio moneta grossorum Pragensium et parvorum, quorum duodecim grosso aequivalent, instituitur *et denarius quilibet Wenceslai nomine, qui eorum institutor exstitit, insignitur.*« Pulkawa, Dobner, Mon. III. 256 spricht, ohne die Namen zu nennen, von »sex experiti viri«. Ueber die Wichtigkeit dieser Münzreform Palacky, II. 1. 398, Tomek, l. c. 370. Dudik, Gesch. Mährens VII. 250 ffg. Ueber die bei Peter erwähnten Florentiner erhalten wir näheren Aufschluss in Urkunden. Cod. diplom. mor. V. 171 erwähnt in einer Kaufurkunde ddo. 2. April 1300 Reinhard allein. Emler, Reg. Nro. 1880, Schenkungsurkunde, K. Wenzel II., ddo. 28. April 1301 an »Reynherius, Apardus et Cyno socii de Florencia.« Ib. Nro. 2019, Verkaufsurkunde, ausgestellt ddo. 23. Febr. 1305 von »*Reinherus, capitaneus Cracovie, Aphardus de Nigroponte, camerarius regni Boemie, et Cyno de Florentia*«. Man sieht daraus zu welch bedeutenden Aemtern diese Männer emporgestiegen. Ib. Nro. 2005 wird in der Urkunde K. Wenzel II., ddo. 23. Mai 1309 »Reinherus de Florentia« von dem zu Brünn für Prag erlassenen Handelsrechte eximirt.

(† 1564). Ebenso betraute K. Johann im Jahre 1325, als er die erste Goldmünze in Böhmen einführte, Lombarden mit der Prägung (II. XIV. 431). »*Instituit tunc quoque rex Pragae per quosdam Lombardos monetam auream,* de qua denarii quatuor valere debeant plus quam marcam.« So entschieden macht sich bei denselben der Typus italienischer Münzen geltend, dass im Revers die florentiner Lilie beibehalten wird [25]).

Wie bei der Münzreform so spielen auch bei der Verschlechterung der üblichen Landesmünze Lombarden eine hervorragende Rolle. Als nämlich K. Johann, um seinen zerrütteten Finanzen aufzuhelfen, eine grossartige Münzverschlechterung vornahm, berief er ebenfalls Lombarden aus Florenz zur Abwickelung dieses Geschäftes (II. XIX. 448). »Advocavit rex quosdam de Florentia Lombardos in scientia lucrandi pecunias valde gnaros, ad horum consilium parvos denarios rex permisit in moneta publica monetari.« Allgemeiner Unwille erhob sich im Volke über diese Massregel, weil die Münze, nur schwach versilbertes Kupfer, ganz werthlos war.

Klosternotizen. Ueber die Klöster Böhmens erhalten wir gelegentlich nur ganz dürftige Nachrichten. Er erwähnt die Gründung des Cistercienserstiftes Goldenkron »monasterium ad sanctam coronam« durch Ottokar II. im Jahre 1263 (III. 42). Nur flüchtig erzählt er von den Schäden, welche die Klöster unter der vormundschaftlichen Regierung Otto's von Brandenburg in Böhmen ereilten (XIII. 56), wie sie sich dagegen rasch unter K. Wenzel II. Regierung zu neuer Blüthe emporschwangen (Ib. 58). Namentlich in Sedletz erhob sich von neuem Wohlstand unter Abt Heidenreich, der die Marienkirche daselbst von Neuem erbaute (II. IX. 412). »Hoc opus ecclesiae noviter sub honore Mariae Primus construxit.«

Ueber Wilhelm von Waldek berichtet er, dass sein Leichnam in dem von seinem Grossvater Ulrich im Jahre 1263 gegründeten Augustinerkloster »insula« (ostrow bei Davle, südlich von Prag) bestattet wurde (II. VIII. 408) [26]).

Es lag im Charakter der Zeit und als förmliche Familientradition sahen es die Premysliden an, Klöster zu gründen. Elisabeth, die Wittwe K. Wenzel II., gründete am 15. Mai 1323 das Cisterciensernonnenkloster Mariasaal (Aula Maria) bei Brünn [27]) (II. XII. 423), an dessen Ausstattung der mächtige Baron Heinrich von Lippa hervorragenden Antheil nahm [28]). Deshalb wurde er auf Wunsch der Stifterin in ehrenvoller Weise daselbst bestattet († 26. August 1329. II. XXII. 468), wo auch sie nicht lange Zeit nachher ihre Ruhestätte fand († 19. October 1335, III. X. 522). Ihre

---

[25]) Vgl. Kilian, Verzeichniss der Münzen- und Medaillensammlung p. 41. Nro. 1042 ffg.

[26]) »In monasterio patrum Augustinensium, quod Insula dicitur, quod suus avus fundaverat, sepelitur (Wilhelmus † 1319).« Vgl. die Urkunde bei Oefele II. 138 ddo. 23. Juli 1322. Palacky, II. 2. 138.

[27]) Urkunde im Cod. diplom. Mor. VI. 171.

[28]) Ib. VI. 171. 185, 204, 205; VII. 65 etc.

Stieftochter Elisabeth, die Gattin K. Johanns von Böhmen, gründete am 7. Juni 1330 in Prag ein Nonnenkloster auf dem Augerd, wohin sie sechs Klosterjungfrauen (Dominikanerinnen) aus Olmütz berief, denen sie die St. Michaelscapelle unter dem Wyschehrad mit ihrem Zugehör anwies [29]). Kurz vor ihrem Tode trug sie sich mit der Absicht, diese Stiftung an Nonnen des Cistercienserordens zu übertragen, die unter dem Schirme des Königsaaler Klosters stehen sollten (II. XXIV. 472). Das Patronatsrecht über die alte Andreaskirche in Prag (Altstadt) stand ebenfalls dem jeweiligen Abte dieses Klosters zu. Deshalb wird eingehend der Brand geschildert, welcher am 21. Juni 1336 das Kirchengebäude vollständig einäscherte [30]) (III. XV. 533). Unter dem Schutte des Hochaltars fand man in der Reliquienkapsel den Stiftsbrief vom 11. October 1165 eingeschlossen [31]), welcher nebst den Namen der beigelegten Reliquien Abt Peter von Ostrow als den Erbauer derselben bezeichnet (p. 534): »*Petrus dictus abbas de Infula constructor huius ecclesiae idem oro.*« So rasch ging der Neubau der Kirche unter Peters von Zittau Fürsorge von Statten, dass sie bereits am 22. December 1337 von dem Weihbischof Pribislaw von Sadarow ausgeweiht werden konnte. Von den drei Altären der Kirche wurden zwei hergestellt, der dritte jedoch von Abt Peter ganz neu aufgebaut und ausgestattet.

Nur vereinzelt finden sich hier und da Notizen über Klöster und Kunstschätze, die ausser Böhmen befindlich, bei Peter von Zittau näher bezeichnet werden. Bei dem Frieden, den die deutschen Herrn 1326 mit den Lithauern abschlossen, gedenkt er aber nur ganz allgemein der Klosterzerstörungen [32]), welche durch die letzteren angestellt wurden (II. XIII. 438). Beim Tode Friedrich des Schönen († 13. Juni 1330) erwähnt er das Carthäuserkloster Maurbach in Oesterreich als dessen Stiftung (II. XXIV. 470) und Begräbnissplatz. Als Markgraf Karl von Mähren 1335 gegen Herzog Bolko von Münsterberg zog (III. X. 520), bezeichnet er diesen ausdrücklich als »*monasteriorum Heinrichov et Kamenecz destructorem, cunctis odibilem.*« Bei seiner Begeisterung für Heinrich VII. hebt Abt Peter mit Freude das herrliche Mausoleum hervor, das ihm die Pisaner in ihrem Dome feierlich errichteten (CXV. 352). »Pisani autem huius divi imperatoris Heinrici corpus susceperunt et in solempni mausoleo, conditum aromatibus in Pysana maiori ecclesia condignis peractis exequiis sepelierunt.« Noch ist dies herrliche Denkmal erhalten, aber nicht an seiner alten Stelle, eingemauert in der Seitenwand des Domes, wo noch 1819 Böhmer

---

[29]) Domherr Franz von Prag gibt den Besitzstand derselben näher an, Chron. Aul. reg. 472, 473, Anmerkung. Vgl. Tomek, l. c. 609.

[30]) »Totaliter est cremata«; »totaliter igne iam consumpta«. Näheres darüber bei Tomek l. c. 23, 622.

[31]) Dazu Dobner, Annales, VI. 440.

[32]) Aehnlich berichtet er über das Erdbeben, das in demselben Jahre in Böhmen und dessen Nachbarländern wüthete und gewaltige Schäden anrichtete. So ging dabei ein Theil der Bisfinburg zu Grunde (II. XVII. 442).

dasselbe gesehen, sondern zur Erde gesetzt in dem zu einem Kunstmuseum umgestalteten Camposanto [33]).

Bei einer Reise nach den Rheingegenden berührte Abt Peter 1329 Mainz, woselbst eben die Bürger aus Furcht vor einer Belagerung durch den Erzbischof von Trier das Kloster St. Alban [34]) zerstört haben (II. XXI. 463). Eine andere Reise führte ihn im Jahre 1334 nach Paris, wo er die Dornenkrone und die königlichen Reliquien besichtigte; auch die St. Deniskirche (ad St. Dionysium) mit ihrer herrlichen Krypta suchte er bei dieser Gelegenheit auf [35]). Von hier begab er sich auf der Rückreise nach Burgund, wo er in der Nähe von Dijon das Grab des hl. Bernhard aufsuchte, kam dann nach Clairvaux, wo ihn namentlich die Grabstätte des hl. Bernhard [36]) und der vorzüglichsten Anhänger desselben, sowie auch der reiche Klosterschatz interessirten (III. IV. 504 squ.).

Zum Schluss noch ein Wort über die Illustrationen, welche die Iglauer Handschrift der Chronik Abt Peters von Zittau auf zwei Pergamentblättern gleich nach der Vorrede aufweist. Auf dem ersten Blatte befinden sich die drei letzten Premysliden K. Ottokar II., Wenzel II. und Wenzel III. in stehender Gestalt, königlichem Ornate mit reichem, schönem Faltenwurfe, den Reichsapfel in der Rechten, das Scepter in der Linken. Die Zeichnung ist eine correcte, die Verhältnisse in richtiger Proportionale, nur die mittlere Gestalt K. Wenzel II. etwas stark S-förmig gebogen. Die Köpfe aber sind ganz typisch; Haar und Bart üppig, gelockt, das Haar lang, bis an den Nacken herabwallend, der Bart meist spitz zulaufend. Die übrigen Gesichtszüge erinnern sehr an jene, wie sie uns in der Wenzelsbibel in Wien entgegentreten. Jeder von ihnen trägt die böhmische Krone, Ottokar II. nur eine, Wenzel II. zwei, Wenzel III. sogar drei übereinander, womit der Illuminator veranschaulicht, dass Wenzel II. mit Böhmen noch die Krone von Polen, Wenzel III., wenn auch nur vorübergehend, auch jene von Ungarn verband. Vor dem Bilde Ottokar II. befindet sich eine interessante Darstellung der hl. Dreifaltigkeit — vielleicht eine Anspielung des Illuminators auf die drei Premysliden. Gott Vater sitzend in ein faltenreiches Gewand gehüllt, hält mit halbausgestreckten Händen vor dem Schoosse die Enden des Kreuzes, auf welchem der Erlöser nackt, nur die Blössen mit einem Tuche verhüllt, und mit der Dornenkrone geschmückt, sich in hängender Lage befindet, während der hl. Geist ohne Heiligenschein in Form einer Taube seinen Häupten sich naht. Diese Dar-

---

[33]) Böhmer, fontes rer. germ. I. 45. Chronica de gestis principum. Näheres darüber und Würdigung desselben in der Anmerkung 4.

[34]) Vgl. Böhmer, fontes IV. 367.

[35]) Hier sei eine ganz allgemeine Notiz Abt Peters über ein Muttergottesbild in einer Capelle von Paris erwähnt, vor welchem Thomas von Aquino betete, als ihm ein Wunder zu Theil wurde. Ueber diese aus der Legende des heil. Thomas entnommene Nachricht II. XIII. 427.

[36]) »Vidi lapidem lavacri colore sui (St. Bernhardi) corporis totaliter figuratum« etc.

stellung erinnert ungemein an Motive, wie sie uns an der Wende des 15. Jahrhunderts so häufig begegnen, während namentlich der Typus Gott Vaters stark an die Kriterien der Prager Schule nachkarolinischer Zeit erinnert. Den drei Premysliden entsprechend bilden die zweite Gruppe ihre Gattinnen Kunigunde, Guta und Elisabeth. Auch sie in derselben Stellung und mit denselben Abzeichen königlicher Würde wie ihre Gatten, zeigen bei schöner Durchführung eine typische Anlage. Diesmal ist die Eckfigur K. Kunigunde etwas stark S-förmig durchgebogen. Mit richtigem Gefühle giebt der Illuminator nur Elisabeth, der Wittwe Wenzel III., zwei Kronen, da ja Guta starb, ehe ihr Gemahl Wenzel II. noch eine zweite Krone erwarb. Vor K. Kunigunde ist die heilige Anna in sitzender Gestalt, mit faltenreichem Gewande dargestellt, auf ihrem Schoosse sitzt der Knabe Jesu und Maria, der erstere nackt, die letztere angekleidet, diese mit der Rechten auf eine Stelle in der Bibel weisend, welche der Knabe aufgeschlagen ihr entgegenhält. Auf dem zweiten Blatte befinden sich die drei Luxemburger Heinrich VII., K. Johann von Böhmen und Karl IV. in derselben Auffassung und Durchführung wie die Premysliden auf dem früheren Blatte; nur Heinrich VII. weicht ab, indem er das Scepter in der Rechten, den Reichsapfel in der Linken hält, während er und sein Enkel Karl IV. als römische Kaiser mit der Bügelkrone, Johann dagegen nur mit der böhmischen Krone geschmückt ist. Die zweite Gruppe bilden ihre Gemählinnen Margarethe, Elisabeth und Anna von der Pfalz; diese und Margarethe tragen als Kaiserinnen die Bügelkrone. Diese Gruppe besonders zeichnet sich stark durch die S-förmige Biegung der Körper aus.

Der erste Theil der Iglauer Handschrift ist durch den Schreiber Peter Beuchil aus Krakau 1393 für das Kloster Sedletz angefertigt worden [37]). Wahrscheinlich wurde die Illumination dieses sorgfältig geschriebenen Codex gleich nach Vollendung der Abschrift in Angriff genommen, jedenfalls aber gewiss noch vor Ausbruch des Hussitenkrieges durchgeführt. Mit ziemlicher Gewissheit kann man demnach die Entstehung dieser Miniaturen in das letzte Decennium des XIV. oder den Beginn des XV. Jahrhunderts setzen [38]).

---

[37]) Vgl. Dobner, mem. V. 353. »Explicit prima pars Chronice libri Scedlicensis monasterii beate Virginis Mariae. Finitus per manus Petri Beuchil de Crakovia in festo Kathedre sancti Petri anno Domini MCCCXCIII. sub venerabili abbate Domino Wenceslav Scedlicensi.« Die Handschrift selbst habe ich nicht eingesehen; ich urtheile nur aus den Vervielfältigungen der Miniaturen, die sich bei Dobner l. c. und Loserth in den fontes rer. austr. I. Abth. VIII. Bd. befinden. Daher unterlasse ich es, da ich über die malerische Technik nicht urtheilen kann, eine genauere Bestimmung der Schule vorzunehmen, der sie etwa angehören. Es muss genügen, soviel sich aus der Vervielfältigung entnehmen liess, im allgemeinen die Verwandtschaft mit der prager Schule nachzuweisen.

[38]) Damit scheinen auch die Bedenken beseitigt, welche Zeitgenossen Dobner's hatten, die mit Bezug auf die Dreifaltigkeit und die hl. Anna die Entstehungszeit viel später ansetzten. Schon Dobner hat sich mit Entschiedenheit dieser Ansicht widersetzt, vgl. l. c. p. 5 und 6.

II. Die »Continuatio« des Domherrn Franz von Prag[39]).

Notizen über die Kunstthätigkeit Johanns IV. von Drazitz, Bischofs von Prag. Da auf die Veranlassung Johanns IV. von Drazitz die Fortsetzung des »Chronicon Aulae regiae« abgefasst wurde, bildet er auch den Mittelpunkt der selbständigen Notizen des Chronisten. Leider reichen die wenigen Nachrichten nicht hin, um uns aus denselben ein richtiges Bild über die Wirksamkeit dieses kunstsinnigen Bischofes zu entwerfen, der während seiner 42jährigen Regierung (1301—1343)[40]) eine Reihe glänzender Denkmale schuf und nach Richtung und Geschmack seines Schaffens als Vorläufer der karolinischen Epoche in Böhmen angesehen werden muss. Nach erfolgter Wahl zum Bischofe erhielt Johann von Drazitz von K. Wenzel II. einen Ring, in den ein kostbarer Smaragd gefasst war, im Werthe von 900 Mark Silber[41]), der ihm bei seiner Weihe (10. Dezember 1301) überreicht wurde »*Donavitque dominus rex domino electo anulum aureum cum pretiosissimo lapide smaragdo pro nongentis marcis aestimatum*, cum quo fuit in consecratione ab ordinatore suo subaratus« (V. 547). Gleich nach der Inthronisation bot sich ihm Gelegenheit zur Entfaltung seines Kunstsinnes. Mehrere Kirchen musste er in seinem Sprengel neu anlegen, andere sowie Burgen und Wohngebäude ausbessern, ganz besonders aber liess er sich den Ausbau des bischöflichen Hofes in der Nähe der Prager Brücke auf der Kleinseite angelegen sein[42]). Das hintere Holzthor von grober Arbeit, an einer Hofmauer befestigt, sowie die unansehnlichen Gemächer wurden beseitigt; er dagegen liess ein festes Thor mit einem Thurme aus geschnittenen und behauenen Steinen aufführen, und baute ein Schütthaus von da bis zu dem Brückenthurme nebst mehreren anderen Gebäuden. Seine Hauskapelle wurde mit herrlichen Malereien ausgestattet und man konnte da die Abbildungen der Prager Bischöfe ihrer Reihe nach aufgestellt finden; die Wände des Palastes oder Speisezimmers waren mit Versen belehrenden und erbaulichen Inhaltes, sowie mit darauf bezüglichen bildlichen Darstellungen ausgeschmückt. Viele Wappen der böhmischen Fürsten, Herren und Edelleute bildeten die dekorative Zierde des Saales. Selbst die besondere Wohnstube des Bischofes war mit verschiedenen Bildern prächtig ausgestattet; hier befand sich auch ein Glaubensbekenntniss, schön geschrieben und mit sehr schön proportionirten Miniaturen versehen, das der Bischof bei seiner Rückkehr aus Avignon vom päpstlichen Hofe (wahrscheinlich im Jahre 1329)

---

[39]) Bei Loserth in den fontes rer. austr. I. Abth. VIII. S. 535—606. Aeltere Ausgabe bei Pelzel und Dobrowsky, Ss. rer. Boh. II. Prag, 1784, S. 1—196. Ueber die Chronik vgl. Palacky, Würdigung, 138 ffg. Lorenz, Geschichtsquellen, 217. Loserth, l. c. S. 11—20.

[40]) Geweiht am 10. Dez. 1301; suspendirt vom 1. April 1318 bis 3. Juli 1329, an diesem Tage wieder eingesetzt, blieb er Bischof bis zu seinem Tode am 5. Jänner 1343.

[41]) Im Werte von 42.516 Reichsmark (21.258 fl. ö. W.).

[42]) Ueber den früheren Stand und die ältere Geschichte dieses Gebäudes vgl. Tomek, Gesch. d. St. Prag, I. 255, 256.

mitgebracht hat [43]). Unwillkürlich erinnert man sich bei dieser Schilderung des Chronisten an die Kreuzkapelle in Karlstein, welche Karl IV. natürlich mit noch grösserem Aufwande durchführen liess. Diese Art der Decoration war bisher gewiss in Böhmen fremd und erregte eben deshalb so sehr das Staunen unseres Berichterstatters; wahrscheinlich hat auch bei Karl IV. diese Pracht und Fülle der Ausstattung einen so mächtigen Eindruck hervorgerufen, dass sich manche Anklänge in der Kreuzcapelle wiederfinden.

In seiner Würde nach beinahe 10jähriger Suspensation wieder eingesetzt, kehrte Bischof Johann 1329 nach Prag aus Avignon zurück. Neben mancherlei Ausbesserungen sah er sich genöthigt, neue Kirchen zu bauen und um auch sichere Vertheidigungsplätze für den bischöflichen Besitz am Lande zu gewinnen, errichtete er feste, wohl vertheidigte Burgen, unter denen Hiersenstein (Herstein?) und Geiersberg (Gyersberg, Supihora), seither Bischofsberg (mons episcopalis), sich befanden (VI. 552). Vor allem aber wandte er seine Gunst der bischöflichen Stadt Raudnitz an der Elbe zu. — Zu Pfingsten des Jahres 1332 gründete er im Beisein des Bischofs Pribislaw von Sadarow und vieler anderer das Augustinerkloster zu Raudnitz. Gleichzeitig legte man auch den Grundstein zu dem Baue der Kirche, einer streng klösterlichen Anlage mit schön entwickelten Details, unter denen namentlich die Fensterverzierungen und prachtvolle Glasmalereien erwähnt werden »*deinde construxit lapidibus quadris et dolatis muros in altum erigendo et testudine solida et decora ipsos continuando. Fenestras quoque miris et artificiosis caelaturis celte sculptis vitris pulcherrimis decoravit*« (VI. 552). Kunstvoll gearbeitete und mit lebhaften Farben bemalte Steinbüsten liess er im Kloster aufstellen, an den Fenstern dagegen sein Wappenschild, drei aus einer Wurzel entspringende Weinblätter, nebst dem der Prager Kirche anbringen und beschenkte mit Büchern, Kelchen und überhaupt zum Gottesdienste nothwendigen Geräthen die Kirche in reichlicher Weise [44]). »*Ipsumque* (monasterium) *decoravit imaginibus lapideis ex-*

---

[43]) V. 549. »Ecclesias quoque plures in sua diocesi et precipue in episcopatu construxit, munitiones ac varia commoda et aedificia instaurando, *specialiter curam suam circa pontem Pragensem venustissime reformavit,* nam prius porta eius de rudi opere cum lignis et septis et alia commoda intrinseca facta fuerunt, *ipse vero in porta turrim de lapidibus sectis et dolatis fortissimam erexit et granaria usque ad turrim pontis cum aliis pluribus aedificiis valide perfecit lateribus ea firmiter tegendo. Capellam pulcherrimis picturis depingi procuravit, in qua imagines omnium episcoporum Pragensium secundum ordinem sunt situatae. Palatium vero sive coenaculum scripturis et picturis exitat repletum; multi quidem versus doctrinales et morales sunt ibi notati et multi clipei principum, baronum ac regni nobilium sunt decenter depicti. Speciale vero commodum suum variis imaginibus fuit decorarum et simbolum prophetarum et apostolorum cum suis propriis figuris et scripturis exstat signatum in optima proportione, quod de curia cum praefatis versibus attulit Romana.*« Erhalten ist davon nichts mehr; leider bringt diese interessante Notiz weder genaue Datirung, noch Namen der Künstler und nähere Angabe ihrer Werke.

[44]) Die Kirche ist gegenwärtig noch in ziemlich gutem Stande. Vgl. die Abbildungen bei Grueber »Die Kunst des Mittelalters in Böhmen« III. 14 ffg., wo unter

cellenter artificialiter sculptis, auro et argento decoratis ac coloribus pretiosis et picturis variis et delicatis multipliciter distinctis. Et extrinsecus circa fenestras iussit sculpi in lapide clipeos proprios et ecclesiae Pragensis auro claro superductos. Et praetaxatae ecclesiae suae et dominis ibidem donavit libros varios, calices et ornatus diversos et pretiosos et omnia necessaria eis lautissime ministrando« (VI. 553). Die feierliche Weihe der Kirche erfolgte bereits am 15. August 1340 (Ib. 554).

Den interessantesten Bericht liefert Domherr Franz in den Angaben über den Bau der Elbbrücke bei Raudnitz, zu der am 24. August 1333 der Grundstein gelegt wurde. Den Bau selbst leitete »*Magister Guilhelmus*« mit drei Genossen aus Avignon, den der Bischof nach Böhmen berief, weil man hier zu Lande einem solchen Bau nicht gewachsen war. Einer verloren gegangenen Inschrift zu Folge soll er auch den Bau des Klosters zu Raudnitz geleitet haben. Bereits nach Jahresfrist kehrte er aber vom Bischofe reich beschenkt nach Avignon zurück, nachdem er mit seinen Gefährten zwei Pfeiler und einen Bogen geschlagen und den Böhmen den Brückenbau gelehrt [45]. Gegen die Angabe, dass binnen Jahresfrist zwei Pfeiler und eine Wölbung vollendet wurden, erhebt Grueber Bedenken [46]), welche zwar manches für sich haben, aber nicht von zwingender Ueberzeugung sind, denn es bleibt nicht ausgeschlossen, dass Meister Wilhelm schon vor dem Jahre 1333 sich in Böhmen einfand, zumal Bischof Johann von Prag bereits während seines Aufenthaltes zu Avignon mit ihm darüber Rücksprache nahm, und erst nach zubereitetem Baumateriale die Grundsteinlegung vorgenommen wurde. Selbst

---

anderem das Wappen der Drazitz und eine Monddarstellung als Schlusssteine sich finden. Laut einer Inschrift, die sich noch 1830 daselbst befunden haben soll, wird die Kirche »Opus mag. Guilielmi« genannt, auf den wir noch weiter unten zu sprechen kommen.

[45]) »*Unde ipse videns multa in Albea flumine pericula et hominibus et maxime pauperibus evenire dampna et incommoda, misericordia motus ibidem in Rudnitz pontem fieri disposuit ultra flumen. Et quia magistros ad tale opus peritos in regno Boemiae nec in vicinis provinciis potuit reperire, unde misit ad curiam Romanam pro magistro Guilhelmo optime in huius modi arte perito. Cum quo dominus episcopus, cum ad huc ibidem stetisset, de hac materia fuerat locutus, cui promisit ad regnum Boemiae ad suam instantiam se transfere. Unde visis nuntiis et literis domini episcopi, assumptis tribus sociis, mox sine omni dilatione ad ipsum est profectus. Et anno domini 1333 anno vero ordinationis eiusdem domini episcopi tricesimo secundo in festo sancti Bartholomaei apostoli, cum reliquiis sanctorum et magna devotione ac solempnitate in medio fluminis Albeae pro fundamento aptatos et magnos lapides posuerunt. Praefatus quoque magister cum suis complicibus duos pilares pontis et unam testudinem perfecerunt. Et anno sequenti una cum suis copiose a domino episcopo remuneratus et honoratus ad propriam patriam est reversus. Dominus vero episcopus per alios artifices gentis nostrae, qui ab illis advenis complete fuerant informati, de lapidibus solidis et dolatis ipsum pontem cum maximis sumptibus et expensis excellenter et laudabiliter complevit.*« (VI. 553.)

[46]) Grueber, l. c. 22. Gegenwärtig haben sich nur mehr ganz dürftige Spuren dieser Brücke erhalten.

dann hätte Meister Wilhelm noch ungemein rasch gearbeitet. Die Nachricht aber, dass binnen Jahresfrist die Böhmen von ihm die Art des Brückenschlages lernten, enthält nichts unglaubwürdiges an sich. Wie sehr man mit diesem Bau eilte, zeigt der Umstand, dass die Brücke schon 1342 bei dem grossen Eisgange, der die Judithbrücke in Prag fortgerissen, ausgebaut war und den Eisstoss ohne welchen Schaden aushielt: »*Pons quoque fortissimus* a venerabili patre domino Johanne quarto, Pragensi episcopo vicesimo septimo *in Rutnicz efficaciter, firmiter, decenterque constructus inviolatus permansit, licet maior ibi concursus exstitit aquarum et grandior de glacie massarum impulsus*« (III. IV. 569). Im Jahre 1340 gründete Bischof Johann IV. noch ein geräumiges Spital in Raudnitz zur Aufnahme und Pflege der Armen und Kranken »*Hospitale solempne circa suum novum pontem propter eos* (pauperes) *aedificavit* et laudabiliter ac sufficienter dotavit et locupletavit« (VI. 554).

Noch zu Lebzeiten K. Wenzel II. dotirte 1304 Bischof Johann IV. den Altar des hl. Sylvester in der St. Veitskirche auf der Prager Burg. 1336 liess er denselben auf einen anderen Ort übertragen, weil er sich an dieser Stelle in der Nähe seiner Eltern die Grabstätte wählte. Eingehende Verfügungen traf er dann auch bei dieser Gelegenheit über seinen eigenen Sarkophag. »Et adhuc plena fruens sospitate *fieri mandavit imaginem de auricaloo artificiali opere consummatam et optime deauratum ad instar praesulis in pontificalibus, quae locabitur suo tempore super tumulum*« (III. V. 575). Die für seine Grabstätte nöthigen Cypressenbretter liess er mit grossen Kosten direct aus Venedig beziehen »*Tabulas vero sive asseres cypressinos magnae quantitatis pro arca sive capsa ex eis facienda pro corpore suo,* quod merito dignum est in eadem, tempore dei adveniente condiendo, *magnis sumptibus et expensis per Pragenses institores in Venetiis conquisivit*« (l. c.). So übertraf er auch in dieser Bezeichnung seine Vorgänger an Glanz und Herrlichkeit. Ebenso wurde auf seine Kosten das Grab des hl. Adalbert in der Veitskirche mit grossem Aufwande von Gold und Silber in bisher nicht gesehener Pracht ausgestattet (1305). »Perro plena fruens adhuc sospitate *mandavit fieri et procurari tumbam sancti Adalberti in ecclesia Pragensi de auro et argento decenti et sumptuoso, opere, imaginibus diversis et sculpturis artificialibus mirifice decoratam et talis in regno Boemiae non fuit prius reperta* (Ib. 573).

Kein anderer Bischof Prags hat vor Johann IV. von Drazitz sein Andenken durch so kunstsinniges Streben verewigt, während gleichzeitig durch den Anschluss an die südfranzösische Kunst der nachfolgenden karolinischen Epoche in Böhmen die Pfade geebnet und vorgezeichnet wurden.

Förderung der Kunst durch die Könige Böhmens. Leider berührt Domherr Franz die Stellung der Könige Böhmens, namentlich Karl IV., der Kunst gegenüber nur mit ganz dürren und allgemeinen Worten. Unter den selbständigen Notizen berichtet er die Gründung des Klosters zu St. Franz in Prag (Altstadt) durch K. Wenzel I., wo sich auch dessen Grabmal befindet (I. 540). Elisabeth, die nachmalige Gattin K. Johanns, welche 1310 heimlich aus Böhmen flüchtete, erhielt bei ihrer Abreise von Bischof Johann IV. einen

weissen Zelter, Gewänder und zwei grosse, mit Gold in geschmackvoller Weise gezierte Becher aus Silber »*ornatum et duos ciphas argenteos altos et magnos auro decenter ornatos*« (XCVIII. 256). Als K. Kazimir von Polen 1341 nach Prag an den Hof K. Johanns sich begab, um dessen Tochter Margarethe, die Wittwe Heinrichs von Baiern, zu freien, brachte er kostbare und ausgewählte Gewänder mit für seine Braut »*pretiosa et exquisita vestimenta et regalia ornamenta cum variis iocalibus*« (III. III. 566). Das Project scheiterte an dem frühen Tode der Braut († 11. Juli 1341), welche in Königsaal neben dem Grabmal ihrer Mutter Elisabeth beigesetzt wurde [47]). Wahrscheinlich bewog dieser traurige Vorfall den K. Johann zur Gründung des ersten Karthäuserklosters in Böhmen, zu welchem nahe der Aujezder Vorstadt auf der Kleinseite Prags noch im Jahre 1341 der Grundstein gelegt wurde (Ib. 567) [48]). Nachdem Markgraf Karl im Jahre 1343 die Gründung des Capitels bei Allerheiligen auf der Prager Burg vollführt, schenkte er der Kirche eine Reihe kostbarer und kunstvoll eingefasster Reliquien nebst den zum Gottesdienste nöthigen Kirchengeräthen »Ceterum praedictus dominus marchio ad honorem dei et beatae virginis Mariae omniumque sanctorum *multas reliquias sanctorum auro et argento, gemmisque pretiosis multipliciter ornatas cum sincera devotione obtulit et donavit, ornatusque rarios et pretiosos, multos calices et monstrantias ac alia suppellectilia ecclesiastica cunctaque necessaria valentia ad praefatae ecclesiae collegiatae utilitatem et decorem*« (III. V. 572). Nach erfolgter Aussöhnung mit den baierischen Herzögen und Auslieferung der Reichsinsignien an Karl IV. (12. März 1350) wurden dieselben nach Prag gebracht, feierlich ausgestellt und bei dieser Gelegenheit eine grossartige Schenkung von Reliquien an die Prager Domkirche gemacht, unter denen ganz besonders das »caput beati Ignatii martyris et pontificis, qui fuit de cognatione salvatoris« hervorgehoben wird (III. XVIII. 603). Nur ganz kurz erwähnt Domherr Franz die Grundsteinlegung der Prager Domkirche zu St. Veit am 21. November 1344 [49]) »*Denique primus ipse in regno Boemiae archiepiscopali accepto pallio eggressus de ecclesia in praesentia regis Boemiae et marchionis Moraviae nec non multorum principum aliorum episcoporum novam fundavit ecclesiam Pragae artificiali opere et caelaturis magisterialibus nunquam in hoc regno visis laudabiliter erigendo* (III. VI. 578). Später (zu Beginn des Jahres 1347) erwirkte Karl IV. von Papst Clemens VI. bedeutende Vergünstigungen für die Prager Bauhütte »*Praeterea aliae gratiae per praefatum dominum regem Romanorum in curia obtentae sunt pro fabrica ecclesiae Pragensis cum litteris bullatis, roborata, videlicet quod, quicunque subsidium dat pro structura novae ecclesiae praedictae, de indulgentia unum annum consequeretur et unam quadragenum.* Pro altari quoque beatae virginis, ad cuius ministerium dictus dominus rex collegium laudabile clericorum procuravit eidem omnem necessitatem provi-

---

[47]) »Juxta sarcophagum (nach anderer Revision sepulcrum) maternum«. (l. c. 567.)

[48]) Vgl. dazu Benesch von Weitmühl p. 278.

[49]) Vgl. Ambros »Der Dom zu Prag« 1858. S. 36 ffg.

dendo, obtinuit indulgentias copiosas (III. XI. 589). Bei der Krönung Karl IV. am 2. September 1347 geschieht Erwähnung der kostbaren, von ihm neu gestifteten Krone [50]) *»coronatus est itaque corona illa, qua patre vivente debuit coronari, in qua impendit pluria millia marcarum* (III. XIV. 592). Den Tag nach der Krönung legt Karl IV. den Grundstein zu dem Carmeliterkloster vor dem Gallithore Prags »Eodem anno fratres, qui Carmelitae nuncupantur, posuerunt primum fundamentum erectionis domus eorum extra muros civitatis Pragensis (Ib. 594). Von den übrigen Stiftungen Karl IV. werden nur die nackten Thatsachen ohne näheres Detail angeführt, so die Gründung des Slawenklosters (gewöhnlich »Emmaus« genannt) bei der Kirche St. Cosmas und Damian im Jahre 1347 (Ib. 594), die Grundsteinlegung der Neustadt-Prag im Jahre 1348 (III. XV. 594), die Befestigung des Wischehrad durch Anlage neuer Mauern und Thürme, sowie die Grundsteinlegung zur Karlskirche auf der Neustadt [51]) im Jahre 1351 (III. XX. 605), und endlich die Gründung von vier Altären in der Prager Kirche im Jahre 1353, von denen einer dem hl. Nicolaus geweiht war (Ib. 606) [52]).

Eingehend berichtet Domherr Franz über die Pest des Jahres 1348 und Naturerscheinungen, die sie begleiteten (III. XV. 594 ff.). Namentlich hebt er das grosse Erdbeben hervor, welches in den kärnthnischen Landen und in Italien, besonders in Ravenna, grosse Schäden anrichtete; Mauern, Kirchen, Burgen, Gebäude und mehrere Klöster, zunächst gegen das Gebiet von Villach hin, fielen demselben zum Opfer. In Böhmen trat es nicht mit solcher Vehemenz auf und richtete keine nennenswerthen Verwüstungen an. Zum Jahre 1351 erwähnt er noch den Brand, der Ancona völlig verwüstete *»Et in Ancona civitate Lombardiae ignis maximus de coelo cecidit et totaliter ipsam cremavit«* (III. XX. 605). Nur in soweit kümmerte sich Domherr Franz über Vorgänge und Angelegenheiten, die ausserhalb Böhmens und des Bereiches seiner Wirksamkeit gelegen waren.

---

[50]) Vgl. Tomek, l. c. 640.

[51]) Zwar heisst es »Eodem tempore praefatus dominus rex in sua nova civitate Pragensi *ecclesiam sancti Karoli erexit«*, doch kann sich dies nur auf die Grundsteinlegung beziehen, da die Weihe der Kirche erst im Mai 1377 erfolgte. Gewöhnlich heisst sie der „Karlshof".

[52]) Beinahe alle diese Stiftungen sind noch heute erhalten. — Bei einem Berichte über Wunder (III. I. 558) findet sich noch folgende interessante Notiz: „Eodem anno (1339) prope villam Pragewicz, quae est circa montem sita, quidam *mercator membra dans quieti subarbarem iuxta fontem exposuit quondam tabulam armis dominicae passionis insignitam ipsam instituens ad devotionem«* etc.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Zweite Gruppe der kunsthistorischen Sammlungen des Oesterr. Kaiserhauses, Abtheilung für Gegenstände des Mittelalters, der Renaissance und der Neuzeit.

In jüngster Zeit erfuhr diese Abtheilung ausserordentliche Vermehrungen. Mehrere hundert Stück grösstentheils auserlesener Werke der Kunst und Industrie wurden derselben aus dem anderweitigen kaiserlichen Besitz zugeführt, darunter einige Meisterschöpfungen der Renaissance. Die erste Stelle nimmt ein Relief der Madonna mit dem Kinde ein, aus Marmor mit Vergoldungen, eine Composition von höchstem Adel der Auffassung, einfach und grossartig zugleich in der stillen, jungfräulichen Würde der Erscheinung. Die an Donatello erinnernde Herbigkeit derartiger Meisterwerke ist hier einem hohen Reize milder Anmuth gewichen, die Formen des Kindleins sind von grosser Weichheit, der genrehafte Zug seines Spiels mit einem Vogel überaus lebendig und lieblich. Soweit die bisherigen Untersuchungen reichen, dürfte das Werk Mino da Fiesole, Rossellino oder einem nächststehenden Quatrocentisten zuzuschreiben sein, — ohne Widerrede ist es das vorzüglichste plastische Kunstwerk im kaiserlichen Besitze.

Ein anderes, interessantes Object ist eine äusserst sorgfältig ausgeführte Plattstichstickerei, bei 5′ lang und 1½′ hoch, eine genaue Copie der berühmten Kreuzigung, welche Tintoretto in der Scuola di San Rocco zu Venedig gemalt hat. Die Halbfigur des Künstlers ist in der Ecke in betender Stellung angebracht und eine lateinische Inschrift belehrt uns, dass dieses Werk von den Töchtern des Meisters gestickt sei. Die Kunstgeschichte gewinnt dadurch einen ganz neuen Beitrag: erstens, dass Tintoretto mehrere Töchter hatte, zweitens, dass dieselben Stickerinnen gewesen sind. Die bekannte, schöne Maria, von welcher uns bisherige Quellen melden, kann indess nicht darunter verstanden sein, da die Stickerei erst 1609, also nach ihrem Tode entstanden ist

Unter den Prachtmöbeln nimmt die erste Stelle ein überaus kostbar mit

Halbedelsteinen, Ruinenmarmor etc. eingelegtes grosses Cabinet ein, dessen Inneres ein Orgelwerk enthält, welches durch eine Kurbel aufziehbar, fünf Tanzweisen des 16. Jahrhunderts spielt. Die Adresse lautet: Samuel Biedermann in Augsburg 1570, — ein bekannter, auch bei Stetten erwähnter Orgelbauer. Ein kleines Claviercimbalo mit feinster Holzintarsia ist bezeichnet: Meidinger in Augsburg 1580. Ein dritter grosser Orgelkasten mit Blasbälgen, sehr reich mit Peittonarbeit decorirt, gehört dem Ende des 16. Jahrhunderts an; ein Prachtschrank mit Säulen von Lapis lazuli, Gemälden, welche das Leben Constantins des Grossen vorstellen, zugleich mit Ansichten Roms und einem kunstreichen Uhrwerke ausgestattet, von dem deutschen Tischler Hermann in Rom gearbeitet, kam 1673 als Geschenk des Papstes an den Kaiser Leopold.

Ausserdem kamen hieher Münzkästen des 16. Jahrhunderts, einer bemalt, der andere eingelegt, eine bemalte Truhe mit der Geschichte des Lazarus, ein Glasgemälde, die Trinität vorstellend, italienische Kleidertruhen und Stühle, Altartischantependien von spanischer Lederarbeit, prachtvolle venezianische Gläser von den herrlichsten Renaissanceformen, mittelalterliche, aus Holz gedrehte Gefässe gothischer Form, sog. Flederköpfe, bei 20 Stück aus dem 15. Jahrhundert, Delfter Vasen, Elfenbeinschüsseln, Pokale und Figuren des 17. Jahrhunderts, mathematische Instrumente, ein Manuscript mit Miniaturen aus dem 13. Jahrhundert, ein herrlicher Thürklopfer von Bronzeguss, Lucrezia, in der Art der Kleinmeister, Silberaltäre, -Reliefs und Figuren, Augsburgische Barockarbeit, eine Hostienbüchse von Leder mit Silberbeschlägen, 15. Jahrhundert, böhmische Pokale aus der Zeit Carl's VI. bei 3′ hoch, deutsche Gläser mit Emailmalerei, Adlergläser und Wappengläser, ein Krug von Thon, durchbrochen gearbeitet in Hirschvogel-Manier, jedoch mit Niederländischen Inschriften, eine nackte Figur von Zinn, Kranach'sche Schule, italienische und deutsche Bronzen, eine kostbare Bouleuhr des 18. Jahrhunderts von dem Mathematiker B. Stuart in Salzburg verfertigt, ein Teppich mit dem Wappen König Sobiesky's, Falkentaschen des 16. Jahrhunderts, Eisenschlösser, Sculpturen in Stahlfeuerstein, Bernstein und Horn, eine Büste des Cardinals Khlesl, gestickte Messgewänder, ein Brunnenaufsatz aus Bronze 16. Jahrhundert, und zahlreiche andere Kunstobjecte. Dr. *A. Jlg.*

Venedig. **Museo Civico und Sammlung Correr.**

Seit Juli 1880 ist das Museo Civico wieder zugänglich. Die Aufstellung in den Räumen des Fondaco de' Turchi ist vollendet und damit nun auch erst eine Uebersicht über den Umfang der Sammlung ermöglicht. In der Aufstellung war man bemüht, den municipalen Charakter derselben hervortreten zu lassen; den grossen städtischen Erinnerungen ist in der Anordnung der Sammlung ein hervorragender Rang eingeräumt worden; man wird damit nicht rechten, wenn man es vielleicht auch bedauern wird, dass der lichtreichste Raum, die durch Butzenglas geschlossene Loggia, die Waffensammlung, nicht aber die hervorragendsten Gemälde des Museo aufbewahrt. Jedenfalls ist der Eindruck, den man empfängt, ein günstiger, ja ein bedeutender

und namentlich ist es die Kunstindustrie des alten Venedig, welche hier eine ausgezeichnete Repräsentation gefunden hat; hier fällt die historische Bedeutung des Museums mit der praktischen zusammen. Auch Italien bedarf auf kunstindustriellem Gebiete dringend der Reform, die nur in dem Anschlusse an die eigene Vergangenheit bestehen kann; denn ist es auch unleugbar, dass in einzelnen volksthümlichen Industrien Stilgefühl und gute alte Tradition sich erhalten hat, so wird doch die Luxusindustrie durch den Stilwirrwarr französischer Marktwaare beherrscht.

Die Sammlungsräume befinden sich im II. Stockwerk; im ersten Stockwerk wurde die Bibliothek, die namentlich durch Cicogna's Nachlass eine hohe Bedeutung für venezianische Geschichte erreicht hat, aufgestellt. Der erste Saal, den wir betreten, ist der Ausstellung von Handzeichnungen und Kupferstichen gewidmet. Von den ausgestellten Handzeichnungen und Scizzen seien die von Callot, G. B. Tiepolo, eine Federzeichnung von Tintoretto, eine Sepiazeichnung von Paolo Farinati hervorgehoben; eine Maria mit dem Kinde unter dem Namen Andrea del Sarto ist nicht einmal florentinischen Ursprungs; was unter den Namen Raphael Sanzio (Scizze der Vermählung Mariens), Dürer, van Dyck (Wandich!!) ausgestellt ist, hat nicht den geringsten Anspruch auf diese Namen. Weit bedeutender ist die Stichsammlung, von der natürlich nur ein geringer Theil zur Ausstellung kommen konnte. Hier sind Aldegrever, Sebald Behaim, de Gheyn d. A., Dürer, Cornelis Vischer u. A. durch zum Theil seltene Blätter vertreten. Agostino Caracci's Meisterblatt, Tintoretto's Kreuzigung, ist in einem trefflichen Exemplar vorhanden; von Stefano della Bella ist eine Serie reizender Ornamentstiche ausgestellt. Hier auch findet sich Jacopo de Barbari's Ansicht Venedigs zugleich mit den dazu gehörigen Holzstöcken exponirt.

Der zweite Raum, den man betritt, ist hauptsächlich Erinnerungen an Canova gewidmet. Einige Jugendarbeiten dieses Meisters, Modelle, Zeichnungen, sein Selbstportrait, seine Todtenmaske etc. haben hier Stelle gefunden. In demselben Raume befindet sich eine Sammlung alter Musikinstrumente, worunter eine gut restaurirte Orgel aus dem Jahre 1494 (von Mathias Corvinus an Caterino Zen geschenkt) besonderes Interesse wachruft. Der Saal III. ist den patriotischen Erinnerungen aus dem Jahre 1848—49 gewidmet. Im Saal IV. sind die Metallarbeiten ausgestellt. Was von antiken Bronzen hier vorhanden ist, hat geringe Bedeutung; dagegen sind das 15., 16., 17. Jahrhundert durch einige ausgezeichnete Arbeiten vertreten. Ich hebe hervor die durch herbe Energie der Charakteristik ausgezeichnete Büste eines jungen Mannes aus dem 15. Jahrhundert, ein Basrelief, Auferstehung Christi, gleichfalls 15. Jahrhundert, vier Bronze-Candelaber aus dem 16. Jahrhundert, einige Statuetten aus eben dieser Zeit, ein Lesepult mit doppelköpfigem Adler aus Messing, das aus Constantinopel stammt, ein Candelaber, von Vincenzo Zanon zusammengestellt aus den Resten zweier Candelaber des Alessandro Vittoria, die sich in der Capelle del Rosario in St. Giovanni e Paolo befanden, zwei Stahlcassetten (aus dem 15., die andere dem 16. Jahrhundert angehörig) u. s. w. Die jetzt geschlossene Loggia gegen den Canal Grande ward, wie ich schon

erwähnte, der Waffensammlung eingeräumt. Der sechste Saal enthält die Elfenbein- und Holzschnitzereien, dann die Gemälde nichtitalienischer Schulen. Der Katalog hebt die bedeutendsten Stücke hervor; was die drei reizenden Hochzeitsschränkchen betrifft, so greift er aber in der Zeit fehl, wenn er sie dem 14. Jahrhundert zueignet. Das eine mit dem gothischen Maasswerk, gehört dem 15. Jahrhundert an, die beiden andern, im Renaissancestil, sind nicht vor Anfang des 16. Jahrhunderts entstanden. Die einhundert und vier Gemälde nicht italienischer Schulen sind, der grossen Mehrzahl nach, von sehr geringem Werth. Nennen möchte ich zwei tüchtige Porträt's (Nr. 37 und 39) und eine Kreuztragung (Monogramm: Nadel von einer Zange gehalten) (Nr. 38). Der siebente Saal ist der Ausstellung von Miniaturen und Bucheinbänden gewidmet. Von den vier ausgestellten nautischen Karten ist besonders die erste reich illuminirt; sie trägt die Bezeichnung: Petrus Vissconte de Janua fecit istam tabulam in Venetia anno Dmni MCCC XVIII. (der Catalog hat 1321); es erscheint mir zweifellos, dass ein C weggekratzt wurde; Malerei und Schrift tragen durchaus den Charakter des 15. Jahrhunderts und der Zwischenraum zwischen dem dritten C und dem X ist auffallend gross. Die Ausstellung illuminirter Handschriften ist sehr zahlreich; die heimische Kunst ist vornehmlich zu studiren in den Capitolaren, Promissionen, Commissionen und den Statutenbüchern der Confraternitäten; von den ausgestellten Gebetbüchern weisen mehrere auf niederländischen Ursprung zurück, so die Miniaturen in Nr. 1, 6, 7 und wahrscheinlich auch 5. Von den in diesem Saale untergebrachten Gemälden ist nur Cosimo Tura's Trauer um Christus, dann die Darstellungen eines Brautzugs und eines Hochzeitsschmausses, wegen ihres culturgeschichtlichen Interesses erwähnenswerth. Die beiden letzteren Bilder sind wohl oberitalienischen Ursprungs und dürften der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehören. Der VIII. Saal bewahrt die kostbare Majolikensammlung, welche die Commune 1852 von den Pisani von S. Stefano erwarb. Die Fabriken von Faenza, Gubbio, Deruta, Casteldurante, Urbino, Pesaro sind hier durch Prachtwerke ersten Ranges vertreten. Morelli-Lermolieff eignet die schönen mythologischen Compositionen der siebenzehn Teller urbinatischer Fabrication dem Timoteo della Vite zu. Die Schränke, in welchen die Majolica-Sammlung aufgestellt ist, sind schöne Holzschnitzarbeit des 17. Jahrhunderts. An den Wänden sind Bilder der venezianischen Schule aufgehängt. Ich notire eine heilige Familie des Girolamo da Santa Croce, dann vier Bilder des Francesco da Santa Croce. Der IX. Saal enthält die besten Bilder des Museums, dann die Sammlungen geschnittener Steine, Gold- und Silberarbeiten, Miniaturen auf Elfenbein etc.

Die Langwände des Saales, der durch Oberlicht erleuchtet wird, werden von zwei grossen Ceremonienbildern bedeckt, wovon das eine die Ankunft der Catarina Cornaro in Venedig darstellt, das andere den Einzug der Dogaressa Morosini Grimani; das erstere ist ein Werk des Andrea Vicentino, das letztere wird dem Aliense zugeeignet. Die umfangreiche Restauration hat beiden Bildern völlig modernes Aussehen gegeben. Die Bilder der älteren venezianischen Schule, die sich hier befinden, sind bekannt. Pasqualino

Veneziano zeigt sich in seiner Madonna mit der heiligen Magdalena auf den ersten Blick als respectabler Nachfolger des Giovan Bellini; die Transfiguration mag der Katalog noch immer nicht dem Giovan Bellini zueignen (»ritenuta del Mantegna«); eine unbezeichnete Madonna (Nr- 52) ist ein treffliches Werk der Schule Bellini's. Die reizenden Miniaturen auf Elfenbein, meist Porträt's darstellend, sind Arbeiten des 17., 18. und der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts. Der X. Saal ist im Wesentlichen der Illustration venezianischen Privatlebens und historischen Curiositäten gewidmet; die ausgestellten Costüme, die Sitten- und Costümbilder des P. Longhi, erläutern das Leben des 18. Jahrhunderts ganz trefflich. In diesem Saale wurde auch Carpaccio's interessantes Genrebild aus dem Frauenleben Venedigs untergebracht. Beiläufig sei bemerkt, dass sich hier auch die verkohlten Reste des Tizian's Petrus Martyr-Bildes befinden. Im XI Saale ist die Münzen- und Medaillen-Sammlung aufgestellt, von den Gemälden sind hier die Porträt's untergebracht.

Die Sammlung venezianischer Münzen darf auf Vollständigkeit Anspruch machen; die Sammlung der Medaillen darf mindestens reich genannt werden, denn die grossen italienischen Meister des 15. Jahrhunderts sind darin durchwegs durch ausgezeichnete Exemplare mehr oder minder reich vertreten, so Pisano durch achtzehn, Matteo de' Pasti durch zehn, Sperandio durch zwölf u. s. w. Auch Gentile Bellini's berühmte Medaille Sultan Mohamet's findet sich hier. Die Sammlung der Porträt's enthält die künstlerisch werthvollsten Gemälde, welche die Sammlung besitzt. Da ist das herrliche Dogenporträt des Gentile Bellini (Nr. 93) unübertreffbar in individueller Lebenswahrheit und ohne jede Peinlichkeit der Behandlung; da ist das Bildniss des Dogen Mocenigo (Nr. 95), ein Werk des Giovan Bellini, zwar an realistischer Grossheit und Gewalt dem Werke seines Bruders nachstehend, dennoch aber eines jener Musterbildnisse des 15. Jahrhunderts, welche wie die Charaktere Shakespeare'scher Dramen das ganze Triebwerk inneren Lebens dem Auge darlegen. Das angebliche Porträt des Cesare Borgia, das man dem Lionardo zueignet (Nr. 94), nimmt sich daneben kalt, leblos aus; das Incarnat hat etwas krankhaftes; weder lässt uns dies Bild an den kraftstrotzenden Cesare Borgia denken, noch an Lionardo's dämonisch wahre Wiedergabe intimen Lebens. Das treffliche Profilbild eines jungen Mannes bezeichnet jetzt auch der Katalog (Nr. 79) als Werk des Ansuino da Forli. Die Bildnisse Nr. 78 und 83, welche der Katalog als Werke des Antonello da Messina bezeichnet, Nr. 87, welches als Arbeit des Gentile Bellini und 82, welches als Arbeit des Giovanni Bellini bezeichnet wird, sind zum Mindesten in der Atmosphäre der Werkstatt der Bellini entstanden und sicherlich Leistungen hoher Schätzung würdig. — Der letzte (XII.) Saal endlich enthält Glasarbeiten von Murano, dann Porcellan, Email und Mosaiken; unter den Emailarbeiten befinden sich einige, welche dem 13. und 14. Jahrhundert angehören. Von den hier aufgehängten Gemälden sei ein Refectoriumbild von Leandro Bassano und ein Bild des G. B. Tiepolo erwähnt. In der Loggia des Hofes haben die Marmorwerke der Sammlung ihren Standort gefunden. Die Statue des Marcus

Agrippa, welche sich in der Vorhalle des Pantheon befand, und von dem kunstliebenden Cardinal Domenico Grimani, in den Familienpalast nach Venedig gebracht wurde, ist durch den letzten Sprossen dieser Familie Michele Grimani dem städtischen Museum vermacht worden; sie ist die Zierde der Sculpturensammlung. Interessant ist dann die Serie der Cisternenbrüstungen, welche Specimina vom 8. oder 9. bis zum 16. Jahrhundert enthält. Das Museo Civico, hervorgegangen aus der Sammlung Correr, ist für Venedig ein Vereinigungspunkt vaterländischer Erinnerungen und hat zugleich alle Qualitäten für Venedig das eigentliche »Museo artistico industriale« zu werden.

H. J.

Litteraturbericht.

Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Alois Hauser, Stil-Lehre der architektonischen Formen der Renaissance. Im Auftrage des k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht verfasst von —. Mit 100 Original-Holzschnitten. Zweite Auflage. Wien 1880. Alfred Hölder, k. k. Universitätsbuchhändler. 8 und 176 S. in 8°.

Die Entwickelung des geschichtlichen Sinnes bildet eines der Merkmale unserer Epoche. Wie sie den wissenschaftlichen Studien vielfach Richtung und Verfahren vorschrieb, so übt sie auch auf die künstlerischen Studien einen tiefgehenden Einfluss, und zu keiner Zeit war die Erfassung der charakteristischen Eigenthümlichkeiten und Unterschiede in den zeitlichen und localen Richtungen auf dem künstlerischen Formengebiete zu solcher Bestimmtheit gediehen, wie in der unsrigen. Aber dieser Einfluss der historischen Studien wirkt nicht nur förderlich, sondern er bringt auch Gefahren mit sich sowohl für das theoretische Verhalten, wie für das künstlerische Schaffen. Die immer neu zuströmende Fülle stofflicher Anschauung verwirrt und lässt den organischen Gedanken nicht zu seinem Rechte, d. h. zur Herrschaft gelangen. Dies gilt besonders für das architektonische Schaffen in unserer Zeit und unserem Vaterlande. Schritt für Schritt begleitete die Kunstübung die kunsthistorischen Studien. Die Vielseitigkeit der neueren Kunstforschung mit all ihren gegensätzlichen Neigungen und Schulmeinungen, wie sie sich seit Winckelmann, den Boisserée's und Rumohr entwickelte, findet ihr getreues Spiegelbild auf dem baukünstlerischen Gebiete von Schinkel, Hübsch, Heideloff und Klenze an. Aber nicht nur die allgemeineren Gegensätze antiker, mittelalterlicher und neuerer Kunstrichtung bekämpfen sich, — unsere heutigen Architekturschulen bieten ein gewiss nicht erfreuliches Bild dieser geistigen Zerrissenheit, — sondern innerhalb einer und derselben Richtung machen sich die verschiedensten Auffassungen geltend. Schinkel konnte noch sagen, dass »unstreitig mit Bramante der beste Stil der Architektur (der Renaissance) aufhörte«, — so dass also die Werke eines J. Sansovino, Peruzzi oder Palladio in dem Studienkreise der Architekten nur einen negativen Werth zu beanspruchen hätten. Unterdessen schritt die Kunstpraxis aber schon über diese Vorbilder hinaus,

um sich an die bedenklicheren Leistungen der Spätrenaissance, des Barok und der deutschen Renaissance anzulehnen. Das Schaffen unserer Baukünstler wird nicht von der Absicht eines organischen Gestaltens geleitet, wie sie jeder ächten Kunst eigen ist, sondern es zielt wesentlich nur auf anziehende Combination überlieferter Formen ab, den ernsten Kunstgedanken durch ein kaleidoskopisches Phantasiespiel ersetzend. Binnen weniger Jahrzehnte hat die moderne Baukunst einen Weg zurückgelegt, welcher in der Renaissanceepoche einige Jahrhunderte erforderte, und es liegt die Befürchtung nahe, dass dieser Kreis bald durchlaufen sein wird und wir bei ähnlichen Ausschreitungen anlangen werden, wie die alternde Renaissance im Barok und Rococo. Davor — wenigstens vor der allgemeinen Entartung — schützt vielleicht nur die freiere Wahl, welche den Studien des Einzelnen heute gewährt ist und die Verbreitung geschichtlicher Bildung, welche zu jeder Zeit eine Umkehr, eine Anknüpfung an andere Punkte ermöglichen. Um diese Gunst der heutigen socialen Einrichtungen und der herrschenden Geistescultur aber auch für das künstlerische Schaffen zu positiver und erfreulicher Wirkung gelangen zu lassen, wäre es erforderlich, die überlieferten Kunstformen, ohne Rücksicht auf ihren geschichtlichen Charakter, einer wissenschaftlichen Kritik auf Grund des organischen Gedankens zu unterwerfen, — eine Arbeit, welche der Aesthetik, als Kunstlehre, zukommt und deren Resultat eine durch die Schule zu übermittelnde Stillehre sein würde, — eine Stillehre, welche nicht zeigt, was in dieser oder jener Zeit »Stil« war, sondern vor Allem, was Stil ist.

Versuche, erste Anläufe zu einer solchen Arbeit wurden bereits unternommen, — wir erinnern an Sempers »Stil«, welches Buch eine praktische Aesthetik anstrebte, aber zu sehr im unbewältigten historischen Stoffe haften blieb, obwohl schon dieser bedeutenden Schrift eine Einwirkung auf die praktischen und ästhetischen Anschauungen zugestanden werden muss. Alois Hauser's vorliegendes Buch, welches sich den anspruchsvollen und zweideutigen Titel »Stillehre« aneignet, will allerdings nicht zeigen, was im ästhetischen Sinne Stil ist, sondern was in der Renaissance-Architektur Italiens, Frankreichs und Deutschlands dafür galt. Es bildet den dritten Theil einer allgemeinen Stillehre, deren erster, das Alterthum betreffender Theil bereits 1877 erschien; der zweite, das Mittelalter behandelnde Theil wird erst noch erscheinen. Wie der Verfasser in der Vorrede des ersten Theils selbst zugesteht, soll seine Publication die »eigentliche Formenlehre im ganzen Umfange« darstellen. Sie soll ein Hilfsmittel, einen Leitfaden für den Unterricht und das Studium der architektonischen Formenlehre darbieten. Der Rahmen ist ein ziemlich ausgedehnter. Die italienische Renaissance wird nach der Grundrissanlage der Wohnhäuser, Villen, Paläste, Schlösser und Kirchen, nach der Façadenbildung, der Hofanlage von Privat- und öffentlichen Bauten, der äusseren und inneren Architektur der Kirchen, sodann nach dem Formenapparate von Säulen, Gebälk, Pfeilern und Arcaden, der Gesimsbildung, den Fenster- und Thürformen, der Decken- und Gewölbegliederung und endlich nach den ornamentalen Formen erörtert; dies alles für den Zeitraum von der Frührenaissance bis zum Ende der Hochrenaissance, vom Beginn des 15. bis zum

Beginn des 17. Jahrhunderts, von Brunelleschi bis Scamozzi. In den grösstentheils vorzüglich ausgeführten Holzschnitten werden in einer bedächtigen Auswahl, welche indessen im Unterrichte selbst namentlich bezüglich der Einzelformen der Säulenordnungen und des Ornaments eine Ergänzung zu finden hat, eine Reihe der vorzüglichsten Leistungen vorgeführt, die willkürlicheren Bildungen aber ausgeschlossen. In ähnlicher Anordnung, wenn auch knapper, wird im zweiten Abschnitte die französische Renaissance, im dritten die deutsche behandelt. Auch diese beiden Abschnitte sind in gleich trefflicher Weise illustrirt, wie es allerdings der Zweck dieser vom k. k. Ministerium für Cultus und Unterricht unterstützten Publication erfordert. Da sie eine Brücke zwischen den Ergebnissen der kunstgeschichtlichen Forschung und dem Formenstudium der Architekten bilden soll, so überwiegt der historische Charakter der Darstellung, ohne auf Selbständigkeit Anspruch erheben zu können, weshalb das Buch einer Kritik nach dieser Seite hin nicht zu unterstehen hat. In conciser Form werden die Resultate einer reichen Litteratur vorgetragen, und in Rücksicht auf das dadurch angeregte Formenstudium erscheint die Arbeit als der getreue Ausdruck des eklektischen Verhaltens, welches das architektonische Schaffen unserer Zeit wie die Stellung unserer höheren Bauschulen zu der wichtigsten Kunstfrage kennzeichnet. Während wir bei der Besprechung der edelsten Richtung der Renaissance mehrfach dem Anerkenntniss ihres ganz äusserlichen Verfahrens begegnen, so Seite 12, 77 und 79, wo als ihr Ziel bei der Façadenbildung ein »architektonisches Scheingerüste«, Seite 60, 87 und 91, wo ihre unterschiedslose decorative Behandlung der flachen und gewölbten Decke als »unabhängig von der Construction« bezeichnet wird, — so ist die wichtige Frage von der ästhetischen Zulässigkeit der Säule als Stütze des Bogens, welche von den denkenden Kunstschriftstellern von Alberti bis auf Sulzer und Stieglitz verneint wurde, hier kaum angedeutet (S. 61). Allerdings müsste sich dieser und ähnlichen Fragen zunächst die Aesthetik in entschiedener Weise zuwenden; der hohen Entwickelung des theoretischen Bewusstseins in unserer Zeit entspricht es nicht, in Sachen des Geschmacks, der künstlerischen Schönheit, das Bedürfniss innerer Wahrheit des künstlerischen Ausdrucks dem Reize coquetter Formen, der Gewöhnung des Sinnes an den unwahren Schein zu opfern. Wenn wir nicht, auf die Stärke des Erkenntnisstriebes unserer Zeit bauend, in der gegenwärtigen Lage den Uebergang zu reinerer Bethätigung einer sich läuternden Kunstanschauung erblicken dürften, würden wir uns wehrlos einem entschiedenen Pessimismus überlassen müssen. Von diesem Gesichtspunkte aus dürfen wir Erscheinungen, wie die vorliegende »Stillehre«, welche erst noch schüchtern und völlig abhängig von der herrschenden Zerfahrenheit wenigstens auf die edleren Gestaltungen der verschiedenen Zeitstile hindeuten, als Vorarbeiten für jene höhere Aufgabe betrachten, welche der Zukunft vorbehalten scheint. Dem jetzigen Betriebe der Formenstudien kommt die Arbeit Hauser's jedenfalls in ausgezeichneter Weise zu Hilfe. Es scheint die Absicht der hohen Stelle, welche den Auftrag dazu ertheilte, zu sein, zunächst für das Gebiet des österreichischen Unterrichtswesens dem Studium der Bauformen eine allgemeine, einheitliche

Grundlage zu gewähren. Wir wünschen nichts sehnlicher, als dass auch in Deutschland diesen Studien eine auf grösserem Einverständniss und übereinstimmenden Grundsätzen beruhende Behandlung zu Theil würde, wozu sich diese, im Wesentlichen doch auf dem Standpunkte deutscher Kunstforschung sich bewegende Arbeit als ein besonders geeignetes Hilfsmittel darbietet. Es dient zur Sichtung und Klärung der Ansichten über den relativen Werth der überlieferten Formen, welche der Aufnahme der viel wichtigeren, aber auch viel schwierigeren organischen Fragen vorausgehen muss. Einmal aber werden wir uns doch entscheiden müssen, ob unser Schaffen einem verworrenen Einflusse italienischer, französischer und deutscher Renaissance unterthan bleiben oder einen eigenen Weg gewinnen solle, und den Worten Alois Hirt's vom Jahre 1809 wohnt eine dauernde Wahrheit inne: »Eine gute Schule der Architektur lehrt Grundsätze und nicht bloss einzelne Praktiken.« *H. G.*

Kunstgeschichte. Archäologie.

Köstlin, K., Chronologischer Grundriss der Kunstgeschichte in Tabellen, Tübingen, H. Laupp. 1879.

Wenn der Verfasser nicht beansprucht, dass seine Uebersichtstabellen der Kunstgeschichte als grosse wissenschaftliche Leistung angesehen werden, so können wir die vorliegende Arbeit ziemlich rückhaltslos anerkennen. Zwei grosse Blätter bringen das Gesammtgebiet der bildenden Künste nach den hauptächlichsten Daten in übersichtlicher Nebeneinanderstellung und zwar in Parallele mit dem Gange der politischen Geschichte. Diesem Gedanken wird jeder Lehrer der Kunstgeschichte beistimmen. Selbst Schüler, denen die einzelnen kunstgeschichtlichen Thatsachen ziemlich geläufig sind, erweisen sich erfahrungsgemäss selten darüber genügend orientirt, dass z. B. der Alhambrabau in die Zeit des deutschen Interregnums und in die gothische Periode fällt, dass der Beginn des Louvrebaues so ziemlich gleichzeitig mit Michelangelo's Uebernahme der Bauleitung bei der Peterskirche und beide wieder in jene Zeit zu setzen sind, als in Deutschland der Kaiser und die Fürsten bei Mühlberg mit einander im Kampfe lagen. Man braucht nur an die deutsche Kunst im 17. Jahrhundert und an den dreissigjährigen Krieg zu erinnern, um sofort das verkehrte Verhältniss von Kunst und Krieg, jenen beiden so heterogenen Factoren im nationalen Leben, klar vor Augen zu führen. Solche Beispiele liegen auf der flachen Hand, sie beweisen aber darum nicht minder die Erspriesslichkeit von Köstlin's Uebersichtstabellen für Unterrichtszwecke. Die Rücksicht auf die Lernenden mag vielleicht den Verfasser verleitet haben, fast überall ganz präcise Jahreszahlen beizusetzen, auch dort, wo es ihm schwer würde, dieselben zu beweisen. Um seiner Anordnung und Auswahl gerecht zu werden, muss man sich die Ueberfülle des Stoffes und die Schwierigkeit vergegenwärtigen, welche darin liegen mochte, manche wanderlustige Künstler bestimmten Gruppen einzureihen. Immerhin hätten bei einiger Aufmerksamkeit mehrere Verstösse vermieden werden können. Abgesehen davon, dass

der Zopfstyl zu früh angesetzt ist und das Rococo ganz verschlungen hat, ist aber auch die spanisch-romanische Baukunst, welche doch Werke wie Santiago di Compostella und die Kathedrale von Salamanca aufzuweisen hat, ganz übergangen worden, und bei der französischen Renaissance ein Meister wie Lescot gar nicht genannt. Auch ein Tiepolo hätte mehr Anrecht auf Erwähnung gehabt, als manche der aufgezählten Maler. Dass ein so herrliches Bauwerk wie die Abteikirche von Laach verschwiegen wurde, das mag noch hingehen, aber unserer deutschen Alhambra des Heidelberger Schlosses nicht zu gedenken, ist für einen deutschen Professor der Kunstgeschichte unverzeihlich. Trotz solcher und ähnlicher Mängel ist jedoch Köstlin's chronologischem Grundrisse, dem ersten Versuche, solche Uebersichtstafeln, wie sie beim Unterrichte der politischen Geschichte längst in Uebung sind, auch für die Kunstgeschichte einzuführen, die Brauchbarkeit für Lehrer und Schüler entschieden nicht abzusprechen. *E. Ch.*

Katechismus der Kunstgeschichte. Von **Bruno Bucher.** Mit 273 in den Text gedruckten Abbildungen. Leipzig. Verlagshandlung von J. J. Weber. 1880. SS. VI—297.

Den populärwissenschaftlichen Grundriss welcher wissenschaftlichen Disciplin immer zu schreiben, erfordert eben so viel pädagogischen Tact, wie gründliche Herrschaft über den ganzen Umfang des zu behandelnden Materials. Bruno Bucher besitzt der übernommenen Aufgabe gegenüber sowohl das Eine als auch das Andere, und dazu verfügt er über einen nicht gewöhnlichen Schatz an technischem Wissen, so dass auch die Resultate der Kunstthätigkeit verständige und verständliche Erläuterung finden.

Von der Katechismusform im strengsten Sinne ist der Verfasser abgegangen; an die Stelle der Frage ist das Schlagwort getreten; das wahrt dem Buche die leichtfassliche Form und befreit es von überflüssigem Wortballast. Die Erklärung der wesentlichen einzelnen Stilperioden ist zutreffend, nur die Definition des Charakters des byzantinischen Stils ist zu allgemein gehalten (»Aufwand blendender Pracht«). Die geschichtlichen Daten sind meist zuverlässig; auf einige Irrthümer sei hingewiesen. Nicht aus der forensischen Basilica, sondern aus der Hausbasilica ist die christliche Basilica hervorgegangen. Michelangelo's Deckenfresken in der Sistina entstanden nicht 1508—1509, ihre Vollendung fällt vielmehr Ende October 1512. Tintoretto wurde 1518 nicht 1512 geboren. Es war niemals geplant, den Neubau der Peterskirche »hinter« der alten Basilica aufzuführen; als man unter Nicolaus V. mit dem Chorbau begann, handelte es sich nur um Erweiterung der Tribuna.

Die Angabe der Denkmale konnte dem Zwecke des Büchleins entsprechend keine vollständige sein; mit grossem Tact aber wusste der Verfasser aus der Fülle, die sich aufdrängte, das Wesentliche herauszufinden. Es war wohl nur Vergesslichkeit, dass Giorgione's Hauptwerk — die Madonna in Castelfranco — ungenannt blieb. Von eben diesem Meister findet sich in englischem Privatbesitz kaum Nennenswerthes, das auf Echtheit Anspruch machen könnte. Ebenso findet sich Alberti's (geb. 1404 nicht 1400) Hauptwerk, S. Francesco in Rimini, nicht genannt. Das sind geringe Versehen;

im Ganzen wurde die vom Verfasser übernommene nicht leichte Aufgabe in Bezug auf die Methode und auf den stofflichen Gehalt auf das Trefflichste gelöst.

Farnesina-Studien. Ein Beitrag zur Frage nach dem Verhältniss der Renaissance zur Antike. Von **Richard Förster,** Professor an der Universität Rostock. Rostock. Stiller'sche Hof- und Universitätsbuchhandlung. 1880. VI. und 142 Seiten.

Das Verhältniss der Litteratur und Kunst im Zeitalter der Renaissance wurde in jüngster Zeit mit Vorliebe zum Gegenstande eifriger Studien gemacht. Nicht bloss der Ikonographie kamen die Resultate dieser Studien zu Gute, wir gewannen dadurch auch tiefe Einblicke in das Schaffen der Künstler, in die innige Verbindung der bildenden Phantasie mit dem antiquarischen Wissen des Gelehrten. Mehr jedoch als bereits gethan, bleibt noch zu thun übrig. Der Einfluss der zeitgenössischen humanistischen Litteratur ist in den einzelnen besonderen Fällen noch eben so selten nachgewiesen worden, wie der Einfluss der altclassischen Litteratur. Bemerkungen, Reflexionen haben wir zwar in Fülle, aber mikrologische Untersuchung des einzelnen Falles ist es, was hier Noth thut, wenn wir zu correcter Erkenntniss des Princips, des Wesens gelangen wollen. Von dem Kunsthistoriker allein kann diese Arbeit nicht geleistet werden; der Litterarhistoriker, der classische Archäologe und Philologe muss sich ihm gesellen. Herzlich willkommen heissen wir desshalb den Vorsatz Richard Förster's, dem Grenzgebiete kunsthistorischer, archäologischer und philologischer Studien sich zuwenden zu wollen, auf welchem die Erforschung des Verhältnisses der Renaissance zur Antike beruht.

Die erste Frucht solcher Studien (für die Arbeit: Francesco Zambeccari und die Briefe des Libanios ist dem Verfasser die Geschichte der Litteratur der Renaissance zu Dank verpflichtet) ist eine glänzende Legitimation seines Vorhabens; gründliche, umfassende Kenntniss sowohl der classischen als auch der humanistischen Litteratur, scharfsinnige Kritik, besonnene Schlussfolgerung geben den Resultaten der Studien den Charakter positiver Sicherheit und Unabweisbarkeit.

Eröffnet werden die Farnesina-Studien mit einer knappen Biographie des Agostino Chigi, für welche die von Cugnoni im Archivio della Società Romana di storia patria (vol. II) publicirte, von Fabio Chigi verfasste Vita des Agostino als Grundlage dient. Es folgt dann die Untersuchung über die Zeit des Baues der sog. Farnesina (1509—1511), und der Entstehung der Malereien. Für letztere Untersuchung war die kritische Exegese von Galli Egidii de Viridario Augustini Chigii und Blosii Palladi Suburbanum Augustini Chisii von bedeutender Hilfe. Förster kommt zu folgendem Endresultat: 1511 begann Peruzzi mit den Malereien in der Gartenloggia und im Salone; im gleichen Jahre wurden auch bereits Sebastiano und Soddoma an die Arbeit herangezogen, und ebenso begann bereits 1511 die Ausschmückung der Hauptloggia, die aber erst Ende 1517 oder Anfang 1518 vollendet wurde; die Galatea entstand in der zweiten Hälfte von 1513.

Dem Polyphem und dem colossalen jugendlichen männlichen Kopf gegenüber tritt auch die Frage nach dem Autor auf. Auf eine Aussage Giovio's

hin war man in jüngster Zeit geneigt, den gänzlich übermalten Polyphem dem Raphael zuzuweisen; das Resultat der Förster'schen Untersuchung wahrt dem Sebastiano del Piombo die Autorrechte, die anzufechten mir immer unbegreiflich erschien. Was den Autor des räthselhaften Kopfes betrifft, so möchte ich in diesem Falle die Aussage des Fabio Chigi höher als der Verfasser anschlagen, da sie mit den Resultaten der Stilkritik übereinstimmt, welche den Sebastiano del Piombo als Urheber nennt.

Es folgt nun die Interpretation des Inhalts der Malereien. Versuche, den Inhalt der Fresken zu deuten und die litterarischen Quellen der dargestellten Stoffe anzugeben, sind wiederholt aber stets mit mehr oder weniger unzureichendem Erfolge gemacht worden. Erst Förster's Arbeit giebt eine erschöpfende Deutung des Inhalts der Fresken und der litterarischen Quellen, aus welchen derselbe geschöpft erscheint. Der Galatea gegenüber wird das Recht dieser Benennung unwiderleglich erwiesen und damit die Hypothese des Marchese Haus, die in jüngster Zeit wieder durch H. Grimm verfochten wurde, wornach die Venus dargestellt sei, gänzlich zerstört; als nächste Quelle der Darstellung führt auch Förster, wie zuletzt Springer, einige Strophen (115—118) aus der Giostra des Polizian an. Für Peruzzi's Deckenmalereien in der Gartenloggia wird von Förster der einheitliche Gedanke gefunden und Hygin, dessen Werke zuerst in Ferrara 1475 gedruckt wurden, als Hauptquelle nachgewiesen. Sebastiano's Lunetten in dieser Loggia entlehnen ihre Stoffe Ovid's Metamorphosen. Mit der genauen Beschreibung der Malereien im Psychesaal geht Hand in Hand die Darlegung des Verhältnisses zu Apulejus, das ein freieres ist, als man bisher anzunehmen geneigt war. Für den selbstständigen Cyclus der Amorenspiele möchte Förster auf ein Epigramm des Sekundos, gedruckt in der zuerst durch Janus Laskaris 1493 zu Florenz herausgegebenen griechischen Anthologie, als auf eine Hauptquelle dieser Darstellungen denken. Im Uebrigen zeigt Förster, dass directe Nachahmung von Antiken in keiner Figur des Psychecyclus nachgewiesen werden könne, wohl aber die »auf Studium beruhende Benützung antiker Figuren und Motive«.

Der Saal der Friese bringt geläufige Scenen aus der griechischen Mythe; die fünfzehn Darstellungen des Frieses im Salone entlehnen der Mehrzahl nach ihren Stoff den Metamorphosen Ovid's; einige Darstellungen aber sind, wie Förster nachweist, aus griechischen Quellen geschöpft. Für die Darstellung im Schlafzimmer: Die Familie des Darius im Schlafzimmer, möchte Förster Curtius als wahrscheinlichste Quelle betrachten.

Das Schlussresultat der Untersuchung ist: »Sämmtliche Darstellungen der Farnesina gehören der antiken und zwar der griechischen Welt an und sind eine Verherrlichung derselben; nie und nirgends regte sich seit den Tagen des Augustus der Geist des Griechenthums in Rom lebendiger und mächtiger als hier.« Der Verfasser verspricht in ähnlicher Weise auch den classischen Quellen in den Schöpfungen des Mantegna, Sandro Botticelli und Giulio Romano nachzuspüren; möge er bald dieses Versprechen auslösen, das Verständniss der Kunst und Cultur der Renaissanceperiode erhält dadurch eine nicht genug zu schätzende Förderung.

H. J.

Architektur.

Dr. K. G. Bockenheimer. Der Eichelstein bei Mainz. Mainz, 1880. Verlag von J. Diemer. 14 S. 8° mit 2 Beilagen.

Auf dem Jacobsberge bei Mainz erhebt sich eine thurmartige Mauermasse von beträchtlichen Dimensionen, offenbar ein altes Monument, welches aber an sich selbst seine Bedeutung nicht mehr erkennen lässt. Seine durch tiefgreifende Zerstörungen an der Oberfläche bewirkte ruinöse Form verschaffte ihm die volksthümliche Bezeichnung »Eichelstein«, welche wiederum Anlass zu etymologischen Versuchen gab, seinen Ursprung und seine Bestimmung zu erklären. Man dachte an einen heidnischen König Eigil, an einen Aglassa, dann im Zusammenhang mit einem willkürlich vorausgesetzten ehemaligen plastischen Schmucke von Adlergestalten an aquila, aigle u. s. w. Indessen erinnerte man sich doch auch stets und am lebhaftesten wieder zu der Zeit, als die classischen Studien bei uns aufblühten, daran, dass dem Drusus, Stiefsohne des Augustus, welcher von seinen erfolgreichen Feldzügen in Deutschland den Beinamen Germanicus erhielt, nach seinem Tode im Jahre 9 v. Chr. bei Mainz ein Denkmal, ein Kenotaphium — tumules honorarius sagen Sueton und Cassius Dio — errichtet ward. Huttich gab in seinen Collectanea antiquitatum vom Jahre 1520 eine Abbildung des damals hundert Fuss Höhe und 132 Fuss im Umfang an der Basis messenden Eichelsteins und fügte ausser einer kurzen Beschreibung die Notiz bei: »Uebrigens ist es eine ständige und fast Jedermann geläufige Ansicht, dass diess das Denkmal des Drusus sei.« Zu weiterer Begründung beruft er sich auf eine Reihe alter und mittelalterlicher Schriftsteller. Diese schriftlichen Zeugnisse wurden nebst der Aeusserung und der Zeichnung Huttich's durch die »Gesellige Zusammenkunft der Architekten und Ingenieure Mainz« im Laufe dieses Sommers reproducirt und zu weiterer Verbreitung gebracht. Gleichzeitig veranstaltete Ausgrabungen (im Juli 1880) an der südöstlichen Seite des Denkmals bis zu einer Tiefe von 7 m unter der gegenwärtigen Terrainoberfläche ergaben in Uebereinstimmung mit Huttich's Darstellung, dass das Monument eine der üblichen Form römischer Grabmäler der Kaiserzeit ganz verwandte Gestalt besessen haben mag. Auf einem quadratischen Sockelbau scheint sich ein cylindrischer Oberbau mit kegelförmiger Spitze erhoben zu haben. Freilich haben eigennützige Menschenhände den Oberbau schon im Mittelalter seines äusseren Mantels von regelmässigem Mauerwerk völlig beraubt, so dass für die eigentliche Kunstform des Denkmals kein weiterer Anhalt mehr vorliegt; nur an dem Sockel fand sich in der Tiefe von 2 m unter der jetzigen Oberfläche bis zu seiner Sohle das äussere Quaderwerk noch erhalten. Dr. K. G. Bockenheimer, grossherzogl. Landgerichtsrath in Mainz, hat in der vorstehend angezeigten Brochüre alle bis jetzt vorliegenden thatsächlichen und archäologischen Momente zusammengestellt und die Wahrscheinlichkeit beträchtlich erhöht, dass in dem »Eichelstein« noch das Kenotaphium des Drusus vor uns steht. Wenn auch ein Denkmal feindlicher Gewalt und Herrschaft auf dem Boden des Vaterlandes, darf das Bauwerk doch würdig erscheinen, vor weiterem Verfall geschützt zu

werden. Es bezeichnet den Beginn einer Epoche unserer Geschichte, in welcher mit den feindlichen Waffen zugleich auch Elemente einer höheren Cultur in Deutschland eindrangen, und Drusus selbst legte 50 Castelle auf dem Limes an, deren mehrere den Anfang späterer bedeutender Städte, wie z. B. Mainz selbst, bildeten. Gönnen wir dem auch sonst edlen Gegner sein Monument; es fand ja seine historische Ergänzung, sein dem patriotischen Gefühle hinreichenden Entgelt gewährendes Gegenstück auf der Höhe des Teutoburger Waldes. *G.*

E. Müntz: Giovannino De' Dolci. Con documenti inediti. Roma, 1880. (Estratto dal Buonarroti, Serie II, vol. XIII.)

Es wurde an dieser Stelle wiederholt darauf hingewiesen, wie sehr die Architekturgeschichte Roms einer Revision bedürftig sei; ein reiches Arbeitsfeld bietet namentlich das letzte Drittel des 15. Jahrhunderts. Baccio Pontelli, der für fast Alles einstehen musste, was in dieser baulustigen Periode in Rom geschaffen wurde, ist durch Milanesi's Forschungen aus der Baugeschichte Rom's eliminirt worden; Sebastiano Fiorentino, Giuliano da San Gallo, Meo del Caprino, Giacomo da Pietrasanta treten dafür als vielbeschäftigte Meister auf. In der kleinen vorliegenden Schrift, deren Inhalt zum Theile schon aus einem Artikel in der Chronique des Arts (Nr. 34 und 35 des Jahrgangs 1879) bekannt ist, macht uns Müntz mit dem Architekten der Capella Sistina bekannt, auch eines Werkes, das von Vasari dem Baccio Pontelli zugeeignet wurde. Es ist dies Giovannino de' Dolci. Ein Document vom 26. Februar 1486 führt einen Christoforo de' Dolci »filius et heres magistri Joanini florentini« als Gläubiger der Curie an, und zwar hat er die Summe zu fordern »pro fabrica capelle majoris et aliorum membrorum palatii apostolici et arcis Civite vetule fact. per dictum Joaninum«. E. Müntz hat nachgewiesen (Les Arts a la cour des Papes I. pg. 240—241, II. pg. 17—18, dass Giovannino de' Dolci bereits unter Nicolaus V. sich in Rom niederliess, dass er von Pius II. vielfach beschäftigt wurde, dass er dann unter Paul II. die Stelle eines »praesidens fabricae« bekleidete mit einem Monatsgehalt von 8 Goldgulden; in diesem Amte wurde Giovannino auch von Sixtus IV. bestätigt, 1475 war Giovannino de' Dolci in S. Apostoli beschäftigt. — Vasari hat den Umbau dieser Kirche dem Pontelli zugeeignet. Auch hier kann an diesen nicht gedacht werden, doch möchte ich hier nicht mit Müntz in Giovannnino de' Dolci den Architekten vermuthen, sondern aus stilistischen Gründen in Giacomo da Pietrasanta. Anfang 1476 begann Giovannino den Bau der Veste Ronciglione, 1481 den Umbau von Civitavecchia; 1483 wurden die letzteren Arbeiten durch Baccio Pontelli, der kurz vorher nach Rom gekommen war, inspicirt. Das will nicht sagen, dass Baccio Pontelli einen höheren Rang als Giovannino de' Dolci einnahm; auch der letztere hat das Amt eines Bauinspectors wiederholt ausgeübt. 1485 dürfte das Todesjahr Giovannino's sein — da er Dezember 1484 noch thätig, Februar 1486 aber bereits von seinem Erben gesprochen wird. Wie Giulio da Majano, Baccio Pontelli, Francione hat auch Giovannino de' Dolci als einfacher Holzarbeiter, intarsiatore, begonnen, um später als selbstständig schaffender Architekt, Festungsbau-Ingenieur eine reiche und ruhmvolle Thätigkeit zu entwickeln.

Dass dieser Ruhm seine Rehabilitation findet, ist Frucht der kleinen Schrift von E. Müntz, der unablässig bemüht ist, für die Kunstgeschichte Roms im 15. Jahrhundert, für die noch so wenig gethan wurde, die wissenschaftlichen Grundlagen herzustellen. *H. J.*

Malerei.

Hippolyte Bellangé et son œuvre. Par **Jules Adeline.** Avec eaux-fortes et fac-simile. Paris, A. Quantin, imprimeur-éditeur. 1880.

Während der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts sind es drei Namen, welche in Frankreich ruhmvoll die Schlachtmalerei und die Illustration des Soldatenlebens vertreten: Charlet, Raffet und Bellangé. Sie Alle verherrlichen die Siege aber auch die Niederlagen der Republik und des ersten Kaiserreichs und sie wissen dem Soldatenleben eine Fülle intimer, ansprechender Züge abzulauschen. Charlet und Raffet haben bereits ihre Biographen gefunden (das Leben Raffet's schrieben Giacomelli und Auguste Bry, das Charlets de La Combe), Adeline hat nun diese Aufgabe für Bellangé in glänzender Weise gelöst. — Hippolyte (Joseph Louis) Bellangé wurde am 16. Febr. 1800 zu Paris geboren; sein Vater war Meublefabricant. Bellangé besuchte zuerst das Lycée Bonaparte, dann wurde er in ein Handlungshaus gegeben; hier duldete es ihn aber nicht und trotz des Widerstrebens seines Vaters verliess er diese Carrière und trat in das Atelier von Gros; Bellangé zählte damals 16 Jahre. Seine Kameraden waren hier Bonington, Roqueplan, Robert Fleury, Eugène Lami, Paul Delaroche und der um 10 Jahre ältere Charlet. Bellangé suchte zunächst wie Charlet eigenen Erwerb in der Illustration; das blieb von Einfluss auf ihn, gerade im croquis entfaltet er die ganze Eigenart seines Talents. Im Salon von 1824 erwarb er sich die Medaille zweiter Classe; seine »Rückkehr Napoleons von der Insel Elba« im Salon von 1834 machte ihn populär und gesellte ihn der Elite französischer Künstler. Bellangé hat eine ungewöhnlich reiche Thätigkeit entfaltet, Adelines Katalog zählt an Oelgemälden, Aquarellen und Federzeichnungen 506 Nummern auf; das Oeuvre lithographique enthält 488 Nummern. Bellangé hat keine höhere poetische Intention in seine Schlachtenbilder gebracht, die Composition derselben ist von conventioneller Einförmigkeit nicht ganz freizusprechen, aber die vorzügliche Detailcharakteristik geht darin mit stets sicherer gründlicher Zeichnung Hand in Hand. Diese letzteren Eigenschaften sind es auch, welche ihn zum classischen Illustrator des Soldatenlebens machten. Hier kommt ihm auch sein Zug liebenswürdiger, heiterer Laune zu Gute, die zwar nicht von jener Stärke ist, wie sie Charlet besitzt, dafür aber noch glücklicher sich zeigt, wenn es Züge intimen Lebens zu belauschen giebt.

So ist Adeline völlig mit seiner Würdigung im Rechte: »Nous ne verrons toujours dans Charlet, dans Raffet et dans Bellangé que trois contemporains, philosophes à leurs moments, et dont l'œuvre tantôt enjouée, tantôt sentimentale, leur vaudra éternellement une place parmi ces artistes qui n'ont pas été inutiles à l'humanité puisqu'ils ont su l'instruire en l'amusant et dé-

crire, avec leur crayon une époque de l'histoire rendue désormais accessible à tous.«

Adeline's Arbeit ist eine in jeder Richtung gediegene, er wird der Bedeutung des Künstlers gerecht, ohne in Ueberschwänglichkeit des Lobes zu verfallen; seine Erläuterung der bedeutenderen Werke zeigt den feinsinnigen Kritiker, der Katalog der Werke den gewissenhaften und gründlichen Forscher. Die künstlerische Ausstattung des Buches ist des weltbekannten Verlages würdig, aus dem es hervorging.

Litteratur über Museen, Ausstellungen, Kunstinstitute.

Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen. Erster Band. II.—IV. Heft und Supplementheft. Berlin, 1880. Weidmannsche Buchhandlung.

Der erste Band des Jahrbuches liegt vollendet vor; Inhalt und Ausstattung haben die Erwartungen nicht getäuscht, die man von dem Organe der Kunstsammlungen der Centrale des deutschen Reichs hegen durfte. — Die neuen Erwerbungen, über welche die Vorstände der einzelnen Abtheilungen berichten können, sind nicht bloss für die Geschichte der antiken Kunst von epochemachender Bedeutung; auch die übrigen Sammlungs-Abtheilungen haben zum Theile glänzende Bereicherung erfahren. So wurde die kgl. Galerie u. A. durch ein Werk von Velasquez, durch zwei Bilder von Adriaan van Ostade, durch zwei authentische Bildchen Masaccio's (Theile der Predella eines Altarwerkes gemalt für del Carmine zu Pisa, von Vasari beschrieben), durch eine, wenngleich schwache, doch authentische Arbeit Dürer's (aus der Sammlung Gino Capponi in Florenz) vermehrt. Die Nationalgalerie hat durch Errichtung einer Abtheilung für Handzeichnungen deutscher Meister des 19. Jahrhunderts eine wichtige Ergänzung erfahren. Unter den für diese Abtheilung gemachten Erwerbungen findet sich zu unserer Freude der ganze Nachlass des edlen Dreber. Die Sammlung mittelalterlicher und Renaissancesculpturen schuldet dem feinen Findersinn und der Unermüdlichkeit Bode's einige Acquisitionen erster künstlerischer und kunstgeschichtlicher Bedeutung. Eine Annunciata mit dem Engel (in Holz) lässt thatsächlich nur an Jacopo della Quercia denken, zwei Scizzen Verrochio's (David und ein kleiner Johannes), eine Relieffigur der Fede von Mino da Fiesole sind die Haupterrungenschaften. Aus den Erwerbungen des Kupferstichcabinets sei hervorgehoben die Raphael'sche Handzeichnung: Entwurf zur Madonna del duca die Terranova und (rückwärts) zur Madonna Staffa Connestabile, dann eine Federzeichnung Giorgione's (heil. Sebastian). Das Inventar des Kunstgewerbe-Museums zählt bereits mehr als 29,000 Gegenstände. Den Berichten über die kgl. Sammlungen in Berlin sind noch angefügt Berichte über die kgl. Galerie und das kgl. Museum in Cassel, und das Städel'sche Institut in Frankfurt.

Die Studien und Forschungen eröffnet Bode mit einer Arbeit über Adam Elsheimer; sie ist grundlegend für die Kenntniss des Lebens und der Werke

dieses Künstlers. Das von Bode angezogene Quellenmaterial möchte ich vervollständigen durch Hinweis auf die kurze Vita Elsheimer's (Adamo tedesco), welche sich in Giulio Mancini's Vite de' pittori (Ms. der Chigiana) befindet und die 1629 entstand. Ich habe die Abschrift, die ich von Mancini's Ms. machte, augenblicklich nicht zur Hand, doch erinnere ich mich, dass es u. A. dort heisst, dass man seine Bilder, die wegen ihrer Seltenheit sehr kostbar seien, nur in den Palästen römischer Vornehmen treffe. Nebenbei bemerke ich, dass ein Adamo pittore in einer Streitsache, die im December 1604 in Rom vorfiel, als Zeuge genannt wird (Bertolotti, Artisti Belgi ed Olandesi et Roma nei sec. XVI e XVII. pg. 68).

Julius Friedländer setzt seine Studien über die Schaumünzen des 15. Jahrhunderts fort und zwar behandelt er Vittor Pisano und Matteo de' Pasti. Die Biographie des Vittor Pisano ist das Beste und Vollständigste, was bisher über diesen Künstler geschrieben wurde; von Schaumünzen Pisano's vermag der Verfasser einunddreissig zu beschreiben, wovon 28 mit dem Namen des Künstlers bezeichnet sind. Zu den Notizen über das Leben des Matteo de' Pasti möchte ich einiges Wenige hinzufügen. Matteo war der Sohn eines Magister Andreas von Verona; er besass einen Bruder Antonio, der mehrmals bei Abschluss von Baumaterialverträgen als Bevollmächtigter des Gismondo Malatesta erscheint. Ich möchte keine Zweifel hegen, dass Matteo auch als Maler thätig war. Eine Truhe mit den Emblemen des Gismondo Malatesta, die ich vor einigen Jahren bei einem Antiquar in Rimini sah (jetzt im Besitz des Grafen Battaglini), zeigt Malereien, die von derselben Hand herrühren, von welcher die Trionfi sind. Pasti dürfte erst von der Malerei zurückgekommen sein, als die artistische Leitung (die Administration lag in der Hand des Pietro de' Gennari) des Baues von S. Francesco einen grossen Theil seiner Kraft in Anspruch nahm. Seine Stellung in Rimini muss nach jeder Richtung hin eine sehr günstige gewesen sein. Seine Tochter Pera verheirathete er mit Raffaello de Arduini — dem Sprossen einer angesehenen, adelichen Familie; er selbst wird in späteren Notariatsacten ein und das andere Mal auch als »nobilis vir« bezeichnet.

Ein Artikel von Max Jordan über des Piero degli Franceschi Tractat: De quinque corporibus regularibus, bringt die endgiltige Entscheidung des Plagiatprocesses zwischen Piero degli Franceschi und Fra Luca Pacioli; die Anklagen Vasari's und Danti's werden damit leider rechtskräftig: Pacioli's Tractat über die fünf regelmässigen Körper ist die wörtliche italienische Uebersetzung der lateinisch abgefassten Schrift des Piero.

Julius Lessing berichtet über einige sehr interessante mittelalterliche Zeugdrucke. Dohme giebt eine Beschreibung der verschiedenen Handschriften und des Inhalts von Filarete's Tractat von der Architektur, dessen Ausgabe er vorbereitet. Dohme, dessen Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit das Beste hoffen lassen, wird sich damit ein grosses Verdienst um die Kenntniss der künstlerischen Intentionen und Bestrebungen der Renaissance erwerben; und erst die genaue Kenntniss des künstlerischen Wollens jener Zeit giebt uns den richtigen Standpunkt für die Würdigung dessen, was sie wirklich schuf. Dohme

hat Recht: so oft auch dieser Tractat in der modernen Kunstlitteratur citirt wird, »nirgends trifft man auf eine Mittheilung über sein eigentliches Wesen« — wer ihn eben bisher durchlas, folgte nur einer besonderen Tendenz, wie z. B. der Schreiber dieser Zeilen darin nach nichts Anderem suchte, als nach den Beziehungen und dem Verhältnisse zu Alberti.

Eine Notiz von H. Grimm versucht die Entstehung der Monatsblätter des Breviariums Grimani auf die Zeit von 1513—1520 zu fixiren; Lippmann weist einen Holzschnitt des Marc Anton in einer bei Zuane Antonio e Fratelli da Sabio in Venedig 1512 erschienenen Evangelien- und Epistelsammlung nach; F. X. Kraus berichtet über einen zu Mutzig im Elsass beim Abbruch der alten romanischen Kirche gefundenen Sarkophag aus Vogesensandstein aus dem 9., spätestens aus dem 10. Jahrhundert. Endlich wird über die Ausgrabungen zu Pergamon und deren Ergebnisse umfassender Bericht erstattet und zwar erzählt Humann die Geschichte der Unternehmung; Richard Bohn giebt die architektonischen Erläuterungen zur Lage und Construction des grossen Altars und des Gymnasiums; Hermann Stiller die des Augustus-Tempels; H. G. Lolling erläutert die Inschriften des Gymnasiums; Conze endlich normirt die kunstgeschichtliche Stellung und Bedeutung der gefundenen Sculpturen.

Die Solidität und Gediegenheit der künstlerischen Beilagen lässt nichts zu wünschen übrig; so ist der erste Band des Jahrbuches seinem Inhalt und seiner Ausstattung nach eine Zierde unserer ernsten Kunstlitteratur. Das unregelmässige Erscheinen der Hefte des ersten Bandes hat zur Bemerkung veranlasst, es wäre rathsam, den Charakter des »Jahrbuchs« auch in der Erscheinungsweise — d. h. als ungetheilten Band — zu bewahren; ich kann mich diesem Wunsche nicht anschliessen; da das Jahrbuch an seiner Spitze die Berichte über die Bewegung in den königlichen Kunstsammlungen bringt, so ist sein Erscheinen in kürzeren Terminen dringend gefordert. *H. J.*

Catalogue of the Pictures in the Dulwich College Gallery by **Jean Paul Richter,** Ph. D. and **John C. L. Sparkes.** London 1880.

Kritische Kataloge englischer Galerien gehören zu den seltensten und zugleich erwünschtesten Erscheinungen der Kunstlitteratur. Fast das einzige und allgemein benützte Werk über die englischen Sammlungen sind Waagens »Art Treasures«; aber die Angaben derselben sind seit dreissig Jahren vielfach veraltet und obenein beruhen dieselben häufig nur auf allzu flüchtiger Beobachtung, so dass sie sich nicht als zuverlässig erweisen. War es doch Waagen kaum mehr als den wenigen anderen Kunstforschern, welche die englischen Galerien zu bereisen im Stande waren, vergönnt, die meisten derselben mehr als zu durcheilen. Die ebenso zahlreichen als mannigfachen und ausgezeichneten Schätze der englischen Galerien können daher nur durch kritische Specialkataloge der allgemeinen Kunstforschung zugänglich gemacht werden. Einen solchen begrüssen wir in dem neuen Katalog der Dulwich Gallery. Diese mannigfach interessante Sammlung, im Besitze von Dulwich College, im Süden von London unfern Cristal Palace gelegen, entbehrte zwar keines öffentlichen Kataloges; noch vor kurzem erschien ein solcher aus der Feder des auch auf

dem vorliegenden Kataloge mitgenannten Mr. Sparkes. Allein erst die völlige Umarbeitung durch Dr. Richter hat denselben zu einer musterhaften kritischen Arbeit gemacht sowohl in der Präcision der Bilderbeschreibung als in den kurzen Biographien der Meister, die einfach und zweckmässig alphabetisch eingeordnet sind, wie in der Bestimmung der Künstler, wobei eine Anzahl bewährter Fachleute Herrn Richter bereitwillig Hilfe leisteten. Wir sehen daher mit Spannung dem Erscheinen von zwei ähnlichen Arbeiten Dr. Richters entgegen, die noch von höherem Interesse sind, weil sie hervorragende Privatgalerien betreffen, welchen es bisher an Katalogen fehlte: nämlich die Galerie des Marquis of Lansdowe in Lansdowehouse (in London) und in Bowood, sowie die Galerie des Lord Northbrook (früher Thomas Baring), welche letztere Dr. Richter gemeinsam mit dem bekannten Quellenforscher für altniederländische Kunst, Mr. James Weale, bearbeitet. Möchten diese Kataloge nicht ausschliesslich in einigen wenigen Exemplaren für die Familie und ihre nächsten Freunde abgefasst werden, wie es leider mit den wenigen trefflichen Katalogen englischer Privatsammlungen in neuerer Zeit, den von dem bekannten Director der National-Portrait-Gallery, Mr. Scharf, bearbeiteten Sammlungen des Herzogs von Marlborough und des Herzogs von Bedford geschehen ist, sondern auch wenigstens in einer Anzahl von Exemplaren in den Buchhandel kommen.

Einen Wunsch möchte ich für diese bevorstehenden Veröffentlichungen nach dem vorliegenden Dulwich-Catalogue noch aussprechen, dass nämlich die darin mit dankenswerther Vollständigkeit mitgetheilten Facsimile's aller Künstlerinschriften auf den Bildern auch mit absoluter Treue wiedergegeben werden. Es ist dies hier nicht immer der Fall, ja einzelne Inschriften sind sogar entschieden falsch wiedergegeben. Dann werden solche Facsimile's eher schaden als nützen, namentlich wenn sie weitere Verbreitung erhalten, wie z. B. die elenden Facsimile's des Amsterdamer Katalogs, welche in den Text zu William Ungers Radirungen der Amsterdamer Galerie und in Dohme's Kunst und Künstlern bona fide aufgenommen sind. Als mustergiltig sei auch hierfür der Katalog des Haag von Victor de Stuers empfohlen, von deutschen Katalogen die der Akademie in Wien und der Galerie in Oldenburg.

Bode.

Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein kritischer Versuch von **Jvan Lermolieff.** Aus dem Russischen übersetzt von Dr. Joh. Schwarze. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann. 1880. XII und 500 Seiten in 8⁰ mit 26 in den Text gedruckten Holzschnitten.

Die vorliegende Publication erscheint uns berufen, nach zwei Seiten hin besonderes Interesse zu erwecken. Zunächst weil hier die italienische Renaissance-Malerei, wie sie in den drei grössten Museen Deutschlands vertreten ist, einer zusammenhängenden und äusserst gewissenhaften kritischen Untersuchung unterworfen wird, deren Resultate einem dringenden Bedürfniss um so mehr entgegenkommen, als die bisherige Litteratur über italienische Kunstwerke in Italien noch kein rechtes Verhältniss zu den in der deutschen

Heimath befindlichen gefunden hatte. Es versteht sich wohl von selbst, dass selbst ein so ausgezeichneter Catalog, wie ihn jetzt die Galerie von Berlin besitzt, unabhängige Detailstudien nicht ganz unmöglich macht. Als Mündler im Jahr 1850 seinen »Essai d'une analyse critique de la Notice des tableaux italiens du Musée National du Louvre« publicirte, fanden die Zurechtstellungen der Villot'schen Catalogangaben in der Folge neuer Ausgaben mehr und mehr Aufnahme, so dass die Sonderstellung des Essai mehr und mehr aufgezehrt wurde. Dagegen darf man es schon jetzt als eine Gewissheit aussprechen, dass das Lermolieff'sche Buch, selbst wenn — was kaum denkbar — seine sachlich oft schneidige, formell stets höchst rücksichtsvolle Kritik die dargelegten, aber in einer Tradition oft von Jahrhunderten bekräftigten Irrthümer oder Fehlgriffe verdrängen sollte, dasselbe von den Freunden des Fortschrittes der Kunststudien nicht werde bei Seite gelegt werden. In den Abschnitten über die Galerien von München und Dresden, wo der Verfasser mehr synthetisch verfährt, war der polemische Ton nicht zu vermeiden, was niemand befremden kann, der sich mit den Katologen jener Sammlungen intimer vertraut gemacht hat. Freilich ist das ein polemischer Ton, welcher in dem Verfasser sofort den Ausländer demaskirt. Statt der Hieb- und Stosswaffen, wie man sie bei uns im zünftigen Zweikampf beliebt, bewahrt seine Dialektik jene parlamentarische Würde, welche mehr der staatsmännischen Stellung des pseudonymen Verfassers entspricht. In der Besprechung der Gemälde der Berliner Galerie ist das überwiegende Interesse der Entwicklungsgeschichte einzelner Künstler zugewandt, deren weitverstreute Werke stilkritisch untersucht und chronologisch geordnet werden. Hier kommt es dem Verfasser überwiegend darauf an, einmal die von ihm für die Individualität der einzelnen Maler oder auch für die Localschule als charakteristisch erkannten Züge scharf ins Licht zu stellen, dann aber auch die Unhaltbarkeit der zur Zeit wuchernden Beeinflussungstheorien darzuthun. Es sei hier auf den Lorenzo Lotto gewidmeten Abschnitt hingewiesen, wo sich (S. 34 und S. 35) ein ganz objectiv gehaltenes Resumé der Stilarten findet, welche nach Crowe und Cavalcaselle in dem grossen und stets ganz originellen trevisaner Meister concentrirt sein sollen, ein wahres Quodlibet, dessen äusserste Unwahrscheinlichkeit auch wohl den grössten Verehrern jener Historiographen in die Augen springen dürfte.

Dem Verfasser kommt es offenbar darauf an, jeden Meister nach seiner Individualität als schaffenden Künstler möglichst scharf zu erfassen. Für ihn ist die Kunstwissenschaft weder eine Branche der Culturgeschichte, noch will er der philosophischen Aesthetik es ferner zugestehen, in der Kunst den Tummelplatz ihrer geistreichen Abstractionen zu finden. Um nun dem weitverbreiteten Dilettantismus und der subjectiven Willkür in der Bestimmung der Bilder zu steuern, dringt der Verfasser darauf, die Kriterien für die Erkenntniss der Meister auf bestimmte Formeln zurückzuführen. Das sind principielle Fragen, mit welchen die Resultate dieses »kritischen Versuches« eigentlich stehen und fallen. »Ehe man sich unterfangen darf, die Geschichte irgend einer Kunstschule in ihrem ganzen Umfange erfassen zu wollen, muss

man doch gelernt haben, wie man das einzelne Kunstwerk anzugehen habe, um vorerst sagen zu können, ob es überhaupt echt oder unecht, ob in diesem oder jenem Lande entstanden, ob zu dieser oder jener Schule gehörig sei und endlich, ob es von diesem oder jenem Meister herrühre.« Es werden mehrfach solche Formeln, welche nach einem Ausdruck des Verfassers die Grammatik der Kunstsprache bilden, mitgetheilt, und man kann es nur natürlich finden, dass für dieselben in gewissen Kreisen das Verwerfungsurtheil von vornherein schon feststeht. Gewiss haben jene Formeln etwas materialistisches an sich, aber eben darum haben sie vor allem sonstigen Raisonnement den Vorzug des greifbaren und fasslichen, und das dürfte denn doch bei den in grenzenloser Willkür auf- und abwogenden vagen kritischen Ansichten nicht wenig sein. Der Verfasser explicirt uns nicht, wie eine solche Grammatik in den einzelnen Fällen zu bilden sei, er sagt uns nur beiläufig, dass die von ihm namhaft gemachten materialistischen Merkmale durch Anwendung der Experimentalmethode ihm sich ergeben haben. Es sind eben Resultate, wie sie nur bei eindringenden und umfassenden langjährigen Studien gewonnen werden können. In den meisten Fällen, so wird uns gesagt, soll für den Stil der Meister die Form der Gliedmassen, insbesondere der Hand und des Ohres, charakteristisch sein. Damit ist implicite ausgesprochen, dass jeder selbständige Meister in den Geleisen einer für ihn von vornherein feststehenden, einer ihm eigenartigen anatomischen Vorstellung sich bewege. Diesem Lermolieff'schen Lehrsatze wird man kaum das eminente Verdienst einer Entdeckung absprechen können, welche, wenn nicht alles täuscht, berufen erscheint, eine neue Epoche des Kunststudiums heraufzuführen, oder doch wenigstens das Panier einer neuen kritischen Schule zu bilden. Ergebnissen der Erfahrung gegenüber haben schriftstellerische Citate nur in untergeordnetem Sinne die Bedeutung einer Bekräftigung. Aber in Rücksicht auf den Umstand, dass die ganze moderne akademische Malerei jenem Lehrsatz mit einem einmüthigen Dementi entgegentritt, möge hier ein Passus aus einer Handschrift Leonardo da Vinci's im Institut de France Platz finden, worin sich der grosse Kunsttheoretiker über die Zeichnung der Hände, und überhaupt der Gliedmassen bei den Malern seiner Zeit ausspricht:

Quel pittore che a(v)ra goffe mani, le fara simili nelle sue opere, e quel medesimo linteruera in qualunque membro, sellungo studio nonglielo uieta; adunque tu pittore quarda bene quella parte che ai piu brutta nella tua persona e(i)n quella chol tuo studio fa bono riparo, inperochessessarai bestiale, le tue figure parano il simile essanza ingiegnio, essimilmente ogni parte di bono e di trissto, che ai in te, si dimossterra in parte inelle tue figure.

Unter den zahlreichen längeren Excursen, welche dem Werke einverleibt sind, ist besonders der auf Raphael bezügliche hervorzuheben. Das Verhältniss des grossen Urbinaten zu seinem Landsmanne Timoteo Viti erhält Beleuchtungen, welche den hergebrachten Annahmen allen Halt nehmen, darum aber von besonderer Wichtigkeit sind, weil sie den interessantesten Phasen der künstlerischen Entwicklung Raphaels gelten und seine reizvollsten Jugendwerke genetisch erklären. Die Untersuchungen über die Handzeich-

nungen Raphaels gehören zu den eingehendsten und lassen, was Klarheit und Sicherheit des kritischen Urtheils betrifft, nichts zu wünschen übrig. Hiernach wäre der Grundstock der berühmten Raphaelzeichnungen in der Akademie von Venedig vielmehr von Pinturicchio's Hand, einem Meister, dessen Ehrenrettung der Verfasser sich besonders angelegen sein lässt, wobei mehrere bedeutende Gemälde analysirt werden, in denen die Urheberschaft Pinturicchio's bisher nicht erkannt worden war. Hier besonders, dann aber in der Beleuchtung des Verhältnisses von Mantegna zu Giovanni Bellini und von Leonardo da Vinci zu Lorenzo di Credi sind für die Beweisführung Handzeichnungen und Gemälde in eine bisher nicht gekannte innige Beziehung gesetzt. Die zahlreichen beiläufigen Bemerkungen über Echtheit und Unechtheit von Handzeichnungen, dem gefährlichsten, subtilsten, dabei doch anziehendsten und lohnendsten Terrain kunstkritischer Arbeit, haben ihren ganz besonderen Werth darin, dass sie als gefestigte Resultate eines systematischen Studiums geboten werden und somit gleichsam als die Angelpunkte weiterer fruchtbarer Studien gelten können.

Schon ein Blick auf das Inhaltsverzeichniss giebt eine Vorstellung von der Fülle beiläufiger Informationen über Kunstwerke in anderweitigen Sammlungen, besonders in Italien. Die stilistische Behandlung des Stoffes ist verschieden. Obschon für Studirende der Kunstgeschichte geschrieben, ist doch nur das wenigste im Studirzimmer lesbar, d. h. geniessbar. Die Beschreibungen der Gemälde sind äusserst knapp und so kann das Raisonnement meist nur da überzeugen, wo der Leser sich die Mühe nimmt, den gegebenen Fingerzeigen folgend selbständig zu prüfen. Es mag das als ein Mangel beklagt werden, aber solche Einseitigkeiten sind unvermeidlich in Büchern, welche wie das vorliegende die Zwecke eines Leitfadens verfolgen.

Da ich selbst letzthin in der Lage war, den Angaben über Bilder in Oberitalien nachzugehen, mögen hier noch einige, freilich fast nur auf Aeusserlichkeiten sich erstreckende Correcturen Platz finden. Die Lermolieff'schen Anführungen von Gemälden in der Breragalerie in Mailand beziehen sich durchgehends auf die vorletzte Catalogausgabe, deren Numerirung neuerdings wieder einmal eine jener beliebten radicalen Revolutionen durchgemacht hat. Die nicht eben glückliche Abbildung des Orpheus von Timoteo Viti im Museo Correr in Venedig auf Seite 358 giebt die Gestalt im Gegensinne des Originals. Das Seite 174 erwähnte Denkmal in der Frarikirche in Venedig mit den Malereien von Jacopo de Barbari befindet sich nicht rechts, sondern links vom Chor. Die Jahreszahl mit dem Dürermonogramm, beides Fälschungen, auf der Pietà im grossen Saale des Museo Correr (Nr. 27), nach Lermolieff von Giovanni Bellini, scheint mir nicht 1494, sondern 1499 zu sein. Das Bild hängt hoch und dunkel. In dem nachlässigen Catalog des Museums findet sich das Bild nicht einmal verzeichnet. Dieses Museum birgt in einem einzigen Saal nicht weniger als drei hochbedeutende Jugendwerke Giovanni Bellini's. Erstens die Pietà, bei Lermolieff Seite 404, 407—409 besprochen; zweitens das von Crowe und Cavalcaselle dem Ercole Roberti zuerkannte, von Lermolieff Seite 405 ebenfalls dem Bellini zugeschriebene feine Bild Christus am

Kreuz mit Maria und Johannes darum herstehend und ausgedehnter Landschaft im Hintergrund; jetzt Nr. 46 und nicht mehr Nr. 28 (unter Mantegna's Namen). Endlich (bei Lermolieff nicht aufgeführt) eine grossartige Darstellung der Verklärung Christi mit den schlafenden Jüngern; im Catalog Nr. 14 daselbst aufgeführt als »Tavola ritenuta del Mantegna«. Das hier angebrachte, in der Art des Antonello da Messina brüchige, aufgeschlagene Cartellino trägt die Uncialinschrift: Miseremini mei saltem vos amici miei. Lermolieff betont gelegentlich, es gäbe keine mit einem Cartelino versehene Gemälde Mantegna's.

Die geistvollen Combinationen über die Geschichte des Reiterdenkmales für Francesco Sforza, welche den Entwurf im münchener Handzeichnungscabinet erklären und denselben für Pollajuolo in Anspruch nehmen, erscheinen so einleuchtend, dass die Entscheidung der schwebenden Streitfrage wohl allgemein als hiermit nahegelegt anerkannt werden dürfte. Dagegen mag es noch eine offene Frage bleiben, ob die Röthelzeichnung in Windsor, welche dem Modell Verrocchio's zum Colleonidenkmal so nahesteht (vergl. S. 109), wirklich dem Monument des Sforza gelte. Es dürfte noch wenig bekannt sein, dass Leonardo da Vinci in Mailand nicht nur für den Herzog Sforza, sondern auch für den Marschall Gian Giacomo Trivulzi »il Magno« ein Reiterstandbild entwarf, über dessen Details die Aufzeichnungen des Meisters uns sehr genau orientiren.

Als sinnstörender Druckfehler sei noch erwähnt, dass in der Bemerkung Seite 45: »Venezianisch ist auch das schöne Bildniss eines Mannes in schwarzer Kleidung, einst fälschlich Pietro Aretino genannt« (Nr. 467 der münchener Pinakothek), womit die Authenticität dieses Tizianischen Werkes in Frage gestellt zu sein scheint, für »venezianisch« offenbar »vortrefflich« zu lesen ist.

Paris, im Nov. 1880. *Jean Paul Richter.*

Verzeichniss der wichtigeren Besprechungen.

Album des aquafortistes Anversois. (Journ. d. B. Arts 22.)

Bégule, Lucien. Monographie de la cathédrale de Lyon. (Marsy: Rev. de l'art chrét. XXX.)

Bender, H. Rom u. römisches Leben im Alterthum. (Liter. Centralbl. 48.)

— — Rom u. römisches Leben im Alterthum. (Augsb. Allg. Zeitg., Beil. 290 u. 291.)

Berndt, Fr. Die Gefässe unseres Hauses. (Zeitsch. f. Museologie 18.)

Bertolotti, A. Artisti belgi ed olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII. (Arch. stor. ital. IV.)

Billung, H. David d'Angers. (Augsb. Allg. Zeit., Beil. 324—325.)

Blanc, Ch. L'œuvre gravé de Rembrandt. (L. Gonse: Gaz. d. B. Arts XI ff.)

Boito, Camillo. Architectura del medio evo in Italia. (Springer: Zeitsch. f. bild. K. XVI, 1.)

Bucher, B. Katechismus der Kunstgeschichte. (Blätter f. Kunstgew. XI.)

Burckhardt. Cicerone. 4. Aufl. (Blätter f. Kunstgew. 11.)

Burty. Lettres de E. Delacroix. (Pattison: Academy 436.)

Butsch, A. F. Die Bücherornamentik der Hoch- u. Spätrenaissance. (Liter. Centralbl. 45.)

Champier, V. L'année artistique. (A. Véron: L'Art 305.)

Château, Th. Technologie du bâtiment.

Notizen.

(Restaurationen.) Das Municipium von Padua hat auf Antrag des Antonio Tolomei beschlossen, 60,000 Lire auf den Ankauf, die Restauration und Conservirung der Scrovegni-Capelle zu verwenden. Tolomei hat die Relazion, in welcher er seinen Antrag stellte und begründete, publicirt; da dieselbe zugleich eine treffliche historische und ästhetische Erläuterung dieses Kunstdenkmales giebt, so verdient dieselbe auch in dieser Richtung Beachtung.

Mit der Restauration der Loggia des Bigallo in Florenz wird demnächst begonnen werden, da der Ertrag der zu diesem Zwecke veranstalteten Sammlung günstige Resultate aufweist.

(Porträts von Peter Lely.) Man hat in Florenz mit dem lobenswerthen Unternehmen begonnen, die Gemälde des Magazins der Uffizien in vier Serien im Salone des Palazzo Vecchio auszustellen. Die zweite Serie bringt ausschliesslich Porträts zur Ausstellung; die grosse Mehrzahl derselben hat nur geschichtlichen Werth, sei es durch die dargestellten Persönlichkeiten, sei es durch ihre Bedeutung als Costümbilder. Zu jenen wenigen, welche daneben auch noch auf künstlerischen Werth Anspruch machen können, gehören vier Porträts von Sir Peter Lely. Eins von denselben stellt Mrs. Middleton, ein anderes Lady Castlemain vor. Cosimo de' Medici hatte dieselben bei dem Künstler bestellt, als er in England verweilte; ein Document im Besitze des comm. Cattani Cavalcanti, geschrieben von dem damaligen florentinischen Gesandten in London, Guascone, lässt weder über den Künstler noch über den Besteller einen Zweifel übrig.

(Cellini's Sonett über Sculptur und Malerei.) Alfred Reumont, der Nestor italienischer Geschichtsforschung, der gründlichste Kenner politischen, litterarischen, künstlerischen Lebens in Italien hat unter dem Pseudonym Itatius Lamniacus Carl Witte zu dessen achtzigsten Geburtstage eine Weihegabe »Italienische Sonette« in formschöner Uebersetzung gespendet, unter welchen sich auch einige kunsthistorisch interessante Nummern befinden. Ich erwähne Antonio Pucci's Sonett auf Dante's Bildniss im Palast des Podestà, das von Crowe und Cavalcaselle irrthümlich auf Dante's Porträt

in der Darstellung des Paradiso bezogen wurde; dann Alfieri's Sonett auf den Moses von Michelangelo, die Sonette eines Ungenannten auf die Fresken Raphael's in den Stanzen des Vatican's, endlich Benvenuto Cellini's Sonette auf die Bildhauerkunst und auf die Sculptur und Malerei; die Uebersetzung des Letzteren, welches der Debatte entsprang, die damals auf Initiative Varchi's wieder besonders lebhaft über den künstlerischen Vorrang der Malerei oder Bildhauerei geführt wurde, sei hier mitgetheilt:

Der rechte Spruch kommt aus der Männer Munde,
Die immer neu erprobt die Meisterschaft;
Er ist es, der in ungeschwächter Kraft
Von hehrer Bildnerkunst uns sendet Kunde.

Vasari, mit Borghini zwar im Bunde,
Sie spenden Lob dem, was der Pinsel schafft,
Weil ihnen fremd des Meissels Wissenschaft;
Ihr hört's, wie jetzt ihr Urtheil macht die Runde.

Die heitre Malerkunst führt Trug im Schilde,
Zugleich doch beiden Künsten sind ergeben
Die grössten Schöpfer edelster Gebilde.

Schnell macht er dieses, — jener Maler stellt
Sich höh'res Ziel — schenkt Gott Vasari Leben
So füllt mit Bildern er die ganze Welt.

H. J.

Supplemente zu den Handbüchern der Kupferstichkunde.

Von **J. E. Wessely.**

II. Niederländische Schule.

Nicolaus Berghem.

B. V. p. 245. Wgl. p. 293.

1. Kopf eines Bockes. B. 17.

I. Vor aller Schrift. (Berlin.)

2. Artemisia, Königin von Karien empfängt die Asche ihres Gemahls Mausoleus, dessen Grabmal man im Grunde bemerkt.

H. 140 Mm. Br. 205 Mm.

Von Guichardot im Cambinet Camberlyn dem Meister vindicirt.

Abraham Blooteling.

Wessely.

I. Stiche.

1. Hieron. van Beverningk, nach B. Vaillant. W. 3.

I. Vor aller Schrift. (Didot.)

2. Gerh. Hulft, nach G. Flinck. W. 19.

Ein Probedruck nur mit fertiger Büste, vor dem Schiff rechts im Grunde ist im Catalog v. d. Kellen und de Ridder beschrieben.

3. Aert van Nes, nach L. de Jongh. W. 31.

II b. Nach sculpsit steht: et excudit.

4. Isaac Saaly. W. 37.

I. Vor dem Namen des Stechers und Dichters. (v. d. Kellen.)

5. C. Speelman. W. 39.

I. Vor aller Schrift.

6. A. Stellingwerf, nach L. v. d. Helst. W. 40.

I b. Nach sculpsit steht: et exc.

7. Tjerk Hiddes de Vries, nach G. v. Eckhout. W. 48.

I a. Mit der Schrift, aber vor: et ex.

8. Corn. Witte de With, nach H. Sorg. W. 53.

I b. Nach sculp. steht: et excudit.

II. Mit der Adr. von Clem. de Jonghe.

III. Mit jener von Robyn.

9. Kinderbüste, nach Rubens. W. 92.
Die Unterschrift ist hier: A. Blotelingh fecit et ex.

10. Titelblatt. W. 123.
III. Mit französischer Inschrift: Histoire des Provinces unies etc.

II. Schabkunstblätter.

11. Katharina von England, nach P. Lely. W. 28.
I. Vor den beiden Künstlernamen.

12. Maria von Oranien, nach dems. W. 34.
Ib. Mit dem Zusatz: Cum Privilegio.
II. Sie trägt jetzt einen pelzverbrämten Sammtmantel.

13. Dieselbe. W. 35.
I. Vor aller Schrift.

14. Ruprecht von der Pfalz. W. 41.
In späteren Abdrücken sind Mund und Augen mit dem Grabstichel überarbeitet.

15. Abr. Symonds, nach P. Lely. W. 44.
IV. Mit der Adresse von Loyd.

16. Der Zeichner, nach A. Bloemaert. W. 52. Das Blatt hat sich gefunden; der Zeichner sitzt in ganzer Figur, Profil nach links vor dem Tische und zeichnet nach einer weiblichen Büste.
H. 202 Mm. Br. 163 Mm.
I. Vor der Adresse Jo. Loyd in der Mitte unten.

17. St. Petrus, nach J. Moreelse. W. 64.
I. Vor dem Namen des Malers.

18. Heil. Magdalena, n. G. Reni. W. 66.
I. Vor aller Schrift.

19. Saturn. W. 69.
II. Wie bei 70.

20. Andromeda. W. 79.
II. Mit AB ex.

21. Venus und Adonis. W. 84.
I. Vor dem Monogramm.

22. Zwei römische Krieger. W. 89.
II. Mit AB. f. links oben.

23. Der junge Imperator. W. 91.
I. Vor dem Monogramm.

24. Der blasende Knabe, nach Arpino. W. 102.
Ib. Ebenso, aber mit der Schrift.

25. 2 Bl. Der junge Mann und das Mädchen, nach J. van Mieris. W. 116. 117. Van der Kellen glaubt, es sei das Portrait des Malers und seiner Frau.
I. Vor der Schrift. (Didot.)

26. Lady Ann, nach P. Lely. Brustbild in Oval, nach Rechts gewendet, aber heraussehend, mit reichem Lockenhaar. Im Unterrande steht: Her Highnes the Lady Ann. Darunter: P. Lely Pinxit. A. Blooteling fecit et excudit. 1678.
H. 197 Mm. Br. 140 Mm.

27. Dieselbe, gegenseitig zum Vorigen. Unterschrift ebenso. Darunter links: P. Lely Pinxit. Rechts: A. B. ex.
H. 200 Mm. Br. 136 Mm.

28. Catharina, Königin von England, nach demselben. Fast ganze Figur, nach links gewendet, heraussehend und im Lehnstuhl sitzend. Sie trägt Lockenhaar und eine Perlenschnur am Halse; die rechte Hand hat sie über die linke gelegt. Links befindet sich auf einem Tische die Krone. Im Unterrande steht in zwei Zeilen: CATHARINA D. G. MAGNÆ BRITANNIÆ etc. Links unten: P. Lely pinx. Rechts: A. Blooteling fec.
H. 295 Mm. Br. 218 Mm.

29. Maria Beatrix von Modena. Brustbild in Oval, nach rechts gekehrt, mit reichem Lockenhaar. Mit der Unterschrift: Mary Beatrix of Este Duchess of York. H. 95 Mm. Br. 78 Mm.
I. Vor aller Schrift.

30. Louise von Portsmouth, nach P. Lely. Brustbild in Oval, Gegenstück zu W. 39. Der Kopf etwas nach rechts gerichtet, die herabfallende Locke ist links. Unterschrift: Louise Dutchesse of Portsmouth etc. Darunter: P. Lely Pinxit. A. Blooteling fecit et excud. 1677.
H. 198 Mm. Br. 137 Mm.

31. Prinzessin von Oranien, nach P. Lely. Kniestück, bei einer Balustrade stehend; sie hat reiches Lockenhaar und hält ein Körbchen mit Obst vor sich. Links Vorhang, rechts Aussicht in die Landschaft. Im Unterrande steht: Her Highness the Princess of Orange. Links: P. Lilly Pinxit. Rechts: R. Tompson excudit.
H. 335 Mm. Br. 253 Mm.

32. Prinz Ruprecht von der Pfalz, nach demselben. Kniestück, nach rechts gewendet, heraussehend, die Rechte in die Seite gestemmt, im Ornat des Hosenbandordens. Hinter ihm eine cannelirte Säule, rechts Aussicht in die Landschaft. Im Unterrande steht: His Highniss Prince Rupert. Links: P. Lely pinxit. Rechts: R. Tompson excudit.
H. 338 Mm. Br. 253 Mm.

33. Peter Joh. Potemkin. Brustbild mit Bart in Oval, nach links gewendet, mit Turban und perlenbesetztem Obergewande. Nach G. Kneller. Rechts das Monogramm: AB fe; und links: G. Kneller pinx. (unter dem Oval). Im Unterrande die Inschrift: His Excellency Peter John Potemkin Ambass^dr^ Extraordinary (from the Czar of Moscovy to his Matie of great Brittain) 1682. H. 190 Mm. Br. 144 Mm.
Eine gegenseitige Copie ist von R. White geschabt.

Peter Boel.

B. IV. 197. Wgl. Spl. 183.

1. Die Sauhetze. B. 7.
I. Das Monogramm des Meisters ist in grossen Charakteren blos geätzt; später wurde es in kleinen Charakteren gestochen.

Ferdinand Bol.

B. Rembrandt II. p.

1. Isaaks Opferung. B. 1.
   I. Vor der Luft und vor dem Namen; reiner Aetzdruck.
2. Das Opfer des Gideon. B. 2.
   I. Vor dem Band im Haar des Engels, dessen Kopf später verkleinert wurde.
3. Der heil. Hieronymus. B. 3.
   Spätere Drucke sind an Stelle von Bol's Namen mit „Rembrandt“ bezeichnet.
4. Der Astrolog. B. 8.
   I. Der Grund unter der Arcade bis zur Mütze des Astrologen ist weiss, ebenso die Tafel in seiner Hand; das Tintenfass ist fast unkenntlich. (Verstolk v. Soelen.)
5. Die Frau mit der Birne. B. 14.
   I. Vor dem diagonalen Stichelglitscher links in der Mitte der Mauer.
   Seltene Copie in Schwarzkunst von Hollart.

Jan Both.

B. Vol. V. p. 199. Wgl. Sppl. 276.

1. Das Weib auf dem Maulthier reitend. B. 1.
   I. Vor aller Schrift, vor der Bordure und vor dem Azur des Himmels und vielen anderen Arbeiten. (Baron Isendoorn.)

Pieter Bout.

B. IV. p. 401. Wgl. p. 224.

1. Die Schlittschuhläufer. B. 2.
   I. Aetzdruck, der Name des Meisters ist schwer zu lesen. (v. d. Zande.)

H. Breckerveld.

1. Abraham entlässt Hagar, indem er mit der Linken nach rechts hinweist. Die Scene geht im Hofe einer Wirthschaft vor sich, im Grunde bewegt sich eine Heerde nach links, wo eine Heerde Schafe durch das Hofthor hinaus geht; auf dem Balcon der Hütte hängt Sarah Wäsche auf, links vorn ist ein Brunnen. Bei den Füssen der Hagar steht das Monogramm und dabei fecit.
   H. 191 Mm. Br. 242 Mm.
   Man hat das Blatt zuweilen dem Bray zugeschrieben. (Ridder, Braunschweig.)
2. Philippus Comes Hohenloo, Brustbild.
   H. 136 M. Br. 117 Mm. (Hamburg.)

Bart. Breenberg.

B. IV. p. 157. Wgl. 176.

1. Ruinen von Rom. B. 1—17.
   Von B. 5 und 7 kennt man reine Aetzdrücke vor Arbeiten mit der kalten Nadel. Vielleicht gibt es von der ganzen Folge desgleichen.
2. Die Herberge. B. 23.
   I. Vor den grossen Schlingpflanzen an der rechten Seite der Wölbung. (Baron Isendoorn.)

Jan Gerritsz van Bronchhorst.

B. IV. p. 53. Wgl. 151.

1. Heil. Magdalena. B. 3.
   I. Vor den Monogrammen des Malers und Stechers rechts oben.
2. Jean de Laet, Historiograph. B. 9.
   I. Vor den Versen, mit weissem Unterrande.
   II. Der Unterrand abgeschnitten und auf beigefügter Platte die Verse: sex decies etc. (v. d. Kellen.)
3. Everhardus Vande Schuer, Brustbild in ovaler Einfassung, mit Schnurr- und Kinnbart und breitem Halskragen. Der Name und das Alter des Dargestellten ist in der Einfassung.
   H. 162 Mm. Br. 127 Mm. (Berlin.)
4. Römische Ruinen eines runden Tempels rechts. Zur Folge B. 12—20 gehörig. Rechts unten steht C. P. Gleiche Grösse mit den von B. beschriebenen. (Berlin.)
5. Ruinen auf einem Hügel, an dessen Fusse man links zwei Figuren bemerkt. Oben links in der Ecke das Zeichen und 1661.
   H. 61 Mm. Br. 82 Mm.
6. Jac. van Asch van Wyck, Halbfigur nach rechts, die Hände über die Brust gelegt, mit der Rechten die Handschuhe haltend. Oval auf weissem Grunde. Ohne Schrift.
   (H. 250 Mm. Br. 185 Mm.
   (Die bezeichnete Originalzeichnung dazu in Braunschweig.)
7. Eine Frau vor einem Spiegel stehend, den die Magd auf dem Tisch hält.
   H. 80 Mm. Br. 79 Mm. (Hamburg.)
8. Junges stehendes Weib, nach rechts gekehrt, in der Linken einen Helm haltend und mit der Rechten einen Schild, der auf der Erde steht und das Wappen der Familie Parys van Zuydoort enthält. Unten in einer Cartouche in Spiegelschrift.
   ANNO DN̄I M. Dc. XL. DIE OCTAVA DECEMBRIS in HÂC URNÂ CONDITA SUNT INSIGNIA etc. Links am Gesims steht: I. V. B. R. O. f.
   H. 310 Mm. Br. 203 Mm. (Baron Isendoorn.)

A. van der Cabel.

B. IV. p. 221. Wgl. Sppl. 190.

1. Landschaft; im Vordergrunde zu beiden Seiten Baumgruppen, auf dem Wege in der Mitte spricht ein Weib mit einem auf der Erde kauernden Mann, der einen Korb auf dem Rücken trägt. Im Grunde Gebäude und Berge. Im Unterrande steht links: A. Vander Cabel jnu. Rechts: 4.
   Gehört also wohl zu einer Folge.
   H. 85 Mm. Br. 127 Mm. (Braunschweig.)
2. Landschaft mit dem Hirten. Vorder- und Hintergrund wird durch einen Fluss getrennt, auf welchem ein Schiff und ein Kahn sichtbar wird. Am jenseitigen Ufer bemerkt man einen runden Thurm und Baumgruppen, im Grunde zackiges Gebirge. Vorn ist links der Wald, vor dem Eingange ruht der Hirt, dessen Heerde theils ruht, theils weidet.

Rechts steht ein einzelner Baum, von einer Schlingpflanze umrankt. Der Unterrand fehlt am Exemplare.

H. 103 Mm. Br. 139 Mm. (Braunschweig.)

Abraham Casembrot.

Andresen, Handbuch.

1. Dreizehn Bl. Hafen von Messina. Andr. 1.
   - a. Frontispice. Auf dem Bande oben: VRBIS MESSANÆ, EIVSQVE MARIS PROSPECTVS. Am Piedestal: Abramo Casembrot in. et fecit et ex. Unten die Dedication an van Uffelen.

     H. 129 Mm. Br. 180 Mm.
   - b. Die Galiote am Anker rechts. Links unten: Ab. C. f.
   - c. Kalfaterung einer Barke. Ohne Bezeichnung.
   - d. Die Galeere am Ufer. Links unten: A. Casembrot in. et. fecit.
   - e. Die Barke am Anker und der Leuchtthurm. Ohne Bez.
   - f. Die Barke und der Nachen. Rechts unten: Ab. C. in. et. f.
   - g. Das päpstliche Schiff. Rechts: A. Casembrot. in. et. f.
   - h. Die Ausbesserung eines Fischerbootes. Ohne Bez.
   - i. Die Galeere im Hafen beim Schloss. Links am Wasser: Abr. in. et. f.
   - k. Die Galeere im Lauf nach rechts. Links unten: Abramo C. in. et. fecit.
   - l. Die Galiote und das Fort. Links unten: Ab. C. f.
   - m. Das türkische Schiff. Links unten: Abram C. et. fe.
   - n. Der Sturm. Rechts unten: Abramo C. in. et. fe.

     H. 121—131 Mm. Br. 180—191 Mm.
2. Das Boot in Ausbesserung. In der Mitte des Mittelgrundes ist die Schiffswerfte, wo man ein Boot wahrnimmt, das von einem Mann kalfatert wird. Rechts im Grunde einige Häuser. Ohne Bezeichnung.

   H. 81 Mm. Br. 113 Mm.
3. Der Fischer. Rechts im Hafen ist theilweise ein grosses Schiff zu sehen, auf dessen Bord zwei Männer sich befinden, deren einer, mit einem grossen Hut bedeckt, mit der Angel fischt. Ohne Bezeichnung.

   H. 74 Mm. Br. 136 Mm.
4. Vier Bl. Die Zigeuner, Copien nach J. Callot (Meaume 667—670). Gleichseitig mit den Originalen, nur unbedeutend kleiner; sie sind alle links bezeichnet: Callot in. (im Orig. steht f., fe, oder fec.). Auf dem vierten Blatt steht rechts das Monogramm des Copisten (AB vereint und f.).
5. Matrosen bergen die Ladung in einen Kahn. Rechts unten ebenso bezeichnet, wie das vierte Bl. der vorigen Folge.

   H. 107 Mm. Br. 92 Mm. (Hamburg.)

Cornelis van Dalen, jun.

le Blanc. Andresen, Handbuch.

1. Johann Moritz von Nassau Siegen, Halbfigur in Rüstung, in allegorischer Einrahmung mit Kriegstrophäen, unten in fünf Zeilen zehn holl. Verse von J. v. Vondel. Unten links: G. Flinck, Inventor et Pinxit; in der Mitte: MDCLVIII; rechts: C. v. Dalen Junior sculpsit. le Bl. 27.

   H. 593 Mm. Br. 448 Mm.

I. Vor aller Schrift, das Haar ist kürzer, das Kreuz ist weiss, oben Edelsteine, die Stadt Cleve im Grunde nur angedeutet.
II. Wie beschrieben, aber vor der Jahreszahl und vor den Versen.
III. Mit derselben. Diese ist später wieder entfernt worden.

2. Martin Harpertsz. Tromp., von Tritonen umgeben, in einem Triumphwagen von zwei Seerossen gezogen. Nach C. Holsteyn. Wouter Muller exc. H. 361 Mm. Br. 341 Mm.

3. Rudolphus Petri. Fol.

4. Festus Hommius. Fol.
I. Mit der Adresse von C. Banheyningh.
II. Mit jener von H. Allardt.

5. René Descartes. Fol.
Abdrücke ebenso.

6. Jan Gerrits van Embden. Aet. 55. 1616. Uylenburgh p. G. v. Goldesbergh exc. 8.

7. Ever. Meyster. J. Vennecool p. gr. Fol.

8. R. Petri, gest. 1649. Nach A. v. Nieulandt. C. J. Visscher exc. Fol.

9. M. Hz. Tromp und Witte Cz. de With; Kniestück, im Grunde der Untergang der spanischen Flotte. Die Adresse von Francoys von Beusecom. 1641. qu. Fol.

10. Aldert Volckersz. Nach J. J. van Collom. 4.

Willem Jacobsz Delff.

Franken.

1. Marcus Antonius de Dominis. Fr. 24.
I. Vor dem Namen des Stechers.

2. Christ. Radzivil. Fr. 74.
I. Mit drei Zeilen Unterschrift.

3. Hier. Math. Graf Thurn-Valsassina. Fr. 88.
Er wird von Franken irrig als Baron von Thurn und Taxis bezeichnet.

Jost Cornelisz Droochsloot.

Ngl. III. p. 463.

1. Bettlergesellschaft. Rechts sitzen bei einem runden Tische drei Bettler und ein Weib; in der Mitte sitzt ein Dudelsackpfeifer, links tanzt ein Bettler mit einem Weibe. Rechts im Grunde die Thür des Hauses, durch welche zwei Weiber herausgehen; unten in der Mitte steht: I. C. Droohsloot fe. Links: I. P. B. (erendrecht) ex.
H. 120 Mm. Br. 175 Mm. (Ridder.)

Jean le Ducq.

B. I. p. 197. Wgl. Spl. 23.

1. Zwei liegende Schafe, durch zwei Linien getrennt, so dass zwei selbstständige Darstellungen entstehen. Jede ist links: J. le Ducq bezeichnet. W. 12. H. 76 Mm. Br. 186 Mm. (Berlin, aus v. Mecklenburg's Sammlung.)

Karel Dujardin.

B. I. p. 161. Wgl. Spl. 22.

1. Der Titel. B. 1.

I. Vor der No., vor der Adresse, mit irregulärer Bordure.

2. Die beiden Pferde. B. 4.

I. Mit den Spuren des Schraubstockes oben, die später mit kalter Nadel verwischt wurden.

3. Die Jagdhunde. B. 5.

Mit den Spuren des Schraubstockes neben dem Flaschenkürbis.

4. Die vor dem Stall liegenden Schweine. B. 8.

I. Vor der No. und vor Ausfüllung einer weissen Stelle in der Luft am oberen Plattenrande.

5. Der Hirt bei den drei Stieren. B. 32.

I. Mit mehreren weissen Stellen in der Luft, wo das Aetzwasser nicht wirkte, besonders einer grossen oben in der Mitte beim Rande. (Braunschweig.)

Cornelius Dusart.

B. V. p. 463. Wgl. Spl. 333.

1. Der lachende Bauer. W. 49.

Weigel führt das Blatt unter 55. nochmals auf.

2. Der Bauer, auf einem dreibeinigen Stuhl sitzend, hält mit der Rechten Hut und Pfeife über dem Knie und hebt mit der Linken einen Weinpokal in die Höhe, um die Farbe des Weines gegen das Licht zu prüfen. Schwarzkunst.

H. 137 Mm. Br. 98 Mm. (Berlin).

3. Ein Feuerwerker mit zwei Knaben und einer Frau. Kniest. Im Unterrande steht: Victoria publica, dann folgen acht holl. Verse. kl. Fol. Schwarzk. (Pokorny.)

Anton van Dyck.

Iconographie. Wibiral.

1. Paul Pontius. W. 9.

IV b. Vor den Arbeiten des Stechers, aber bereits von der verkleinerten Platte. (Drugulin.)

2. Deodat Delmont. W. 78.

IIa. Mit drei Zeilen Unterschrift, aber vor G. H.

3. Josse de Momper. W. 88.

Der Aetzdruck dieses später von Vorsterman vollendeten Blattes, der sich in der Sammlung Wolf in Bonn befand, ist zweifellos eine Original-Wiederholung von van Dyck's Hand. W. sagt: „La gravure à l'eau forte de ce portrait fut attribuée *par erreur* à la main du maître lui-même. Wenn man das Blatt zu sehen Gelegenheit hatte (auch die Heliogravure, die dem Katalog der genannten Sammlung beiliegt, genügt zum Beweise), so schwindet aller Zweifel, der übrigens auch durch den erzielten Preis von 2100 Mark behoben wird.

4. Henri Liberti. W. 172.

Im ersten Abdruck steht nicht allein „Groeninensis", sondern auch „Ecclesae". Beides wurde im zweiten Druck corrigirt.

5. Pierre Symen. W. 154.
   I. Vor aller Schrift, auch vor der Adresse von J. de Man. Von den Blättern W. 29. 32. 35. 37. 45. 61. 67. 71. 86. 89. 98. 105. 159. 186 und 188 sind erste Abdrücke vor aller Schrift bekannt.

Allart Everdingen.

B. II. p. 155. Drugulin.

1. Die Landschaft mit dem dicken Baum. D. 28. B. 26.
   IIb. Mit dem Monogramm auf dem Stein in der Mitte, aber vor dem horizontalen Strich in der Wolke.
2. Die beiden Barken auf dem breiten Flusse. D. 58. B. 58.
   IIb. Schwache Bordure mit drei offenen Ecken, die grosse Wolke unten beschattet, aber nicht polirt; dagegen sind die Lichter auf dem Wasser vorn mit langen Strichen ausgefüllt.
   IIc. Die Arbeiten am Himmel und auf dem Wasser rechts unten mit dem Polirstahl heller gemacht, die schwache Bordure in der linken unteren Ecke noch nicht geschlossen. (v. Liphart.)
3. Die Wassermühle. D. 64. B. 64.
   Ib. Mit schwacher Bordure, der Azur ist aber in der Mitte verschwunden. (Kalle.)
4. Der Nachen. D. 82. B. 88.
   Ib. Der Azur ist verschwunden, aber vor Bearbeitung der Schatten der beiden Nachen und der Kräuter mit dem Grabstichel. (Dr. Sträter.)

N. Ficke.

1. Das Pferd. Bartsch beschreibt das Blatt als einzige Radirung von Wouverman. Es ist aber von dessen Schüler Ficke, dessen Name links oben in Spiegelschrift erscheint.
2. Das Pferd und das Hirtenpaar. Ersteres steht in Profil nach links, wo am Fusse zweier Bäume hinter demselben das auf der Erde kauernde Hirtenpaar zu sehen ist. Gegen links am Boden steht das Monogramm: .NF. H. 148 Mm. Br. 182 Mm. (Amsterdam-München.)
   Bis jetzt nur in zwei Exemplaren bekannt. Ein Facsimile von Ph. v. d. Kellen.

Jacob de Gheyn.

Pass. III. p. 115.

1. Henricus Borbonius Franciae primus princeps etc. Aet. suae an. X. Halbfigur in Oval. Unten steht: I D Gheyn sculptor. An. Dom. CIDIϽIC. H. 108 Mm. Br. 91 Mm.
2. Der lustige Trinker in der Weinlaube. Unten vier holl. Verse: Aenschout Jonckmans etc. H. 187 Mm. Br. 125 Mm.
3. Der melancholische Gourmand, am Fusse eines Baumes sitzend, neben einer verwüsteten Hütte. Unten vier holl. Verse: Dit komt etc. Pendant zum Vorigen und gleiche Grösse. (Santarelli.)

Heinrich Goltzius.

B. III. p. 1. Wgl. 92.

1. Die lesende Frau. B. 132.
   I. Vor den Buchstaben P. O. auf dem Kissen rechts.
2. Françoise d'Egmont. B. 168.
   Später ist die Platte um das Oval der Darstellung beschnitten worden.
3. P. Forest. B. 169.
   I. Vor dem zwölften Knopf am Gewande und vor den Wolken und Bergen rechts. (Berlin.)
4. Jan Stradanus. B. 187.
   I. Vor der Inschrift, nur mit dem Stechernamen.
5. Nic. de Daventer. B. 204.
   I. Vor der Retouche, Himmel und Landschaft sind gut sichtbar.
6. Noël de la Faille. B. 212.
   I. Vor der Schrift, dem Wappen und den Soldaten im Grunde. (Prestel, Auct. 5. Mai 1879.)
7. Die beiden Sibyllen. B. 248.
   I. Vor aller Schrift. (Ridder.)
8. Die Gefährten des Cadmus. B. 262.
   I. Vor der Adresse.
   II. Mit der Adresse von C. Danckerts.
   III. Mit jener von C. J. Visscher.
9. Der todte Heiland. B. 265.
   II. Mit der Adresse von C. J. Visscher.
10. Heil. Hieronymus. B. 266.
   III. Mit der Adresse von W. Conink und J. Greve.
11. Judith. B. 272.
   II. Mit der Adresse von C. J. Visscher.
12. Die Götter im Olymp. B. 277.
   II. Mit Renard's Adresse.
13. Maria in Kniestück, hinter einer Tischplatte, das nackte Kind im Schoosse haltend; auf dem Tische, wo sich das Monogramm befindet, sieht man Obst. Ovale Platte. H. 55 Mm. Br. 40 Mm.
14. Gerbrand Adriaensz Brederode. Büste nach rechts in einem von zwei Oelzweigen gebildeten Oval. Rechts unten das Zeichen. Unten auf vier Zeilen: Gerbrand Adriaensz Brederode etc.; über dem Kopfe: 't kan verkeeren. H. 135 Mm. Br. 95 Mm.
15. Unbekanntes männliches Portrait, Brustbild nach links, mit Bart und Mühlsteinkragen, das Oberkleid vorn ist mit zwei Schnüren geschlossen. In Rundung. In den unteren Ecken kleine Rundungen mit Wappen, oben in Wappenschildern Monogramme.
   I. Mit leeren Ecken, nur rechts unten ist das Wappen mit dem Löwen angefangen. H. 108 Mm. Br. 80 Mm. (Berlin.)
16. Unbekanntes männliches Portrait, Büste in Oval, nach rechts gewendet, mit kleinem Bart. In der Bordure ist zu lesen: Illius aurata forma est

depicta tabella. Cui clarum nomen Cor sine lite datū. Ueber dem Kopfe steht: H. Goltzius. (Didot.)

Nicolas van Haeften.

B. V. p. 441. Wgl. Spl. 321.

1. Die vier alten Weiber. W. 22.

I. Vor der Schrift: Rien ne peut etc. (Berlin.)

2. Drei Männer am Fenster, davon zwei Raucher; neben dem Fenster ein ovales Bild mit einem Trinker. Ohne Bezeichnung.

H. 245 Mm. Br. 194 Mm. (Ridder.)

3. Baron J. Fr. Karg. Schwarzkunst.

W. 39 beschreibt ein radirtes Portrait desselben. (v. d. Kellen.)

4. Halbfigur eines Mannes mit breitkrämpigem Hut; er hält in der einen Hand einen Krug, mit der anderen einen Stock, auf welchem sich der Name des Meisters befindet. Nicht vollendet.

H. 162 Mm. Br. 123 Mm. (Santarelli.)

Jan Baptist Herregoudts.

Andresen, Handbuch.

1. Heil. Familie; Maria mit dem Kinde sitzt am Fusse des Baumes, hinter ihr Joseph und ein Engel, links neben Maria zwei stehende Engel. Eben da steht unten: J. bapt. Herregoudts jnuent. A. 1.

H. 197 Mm. Br. 137 Mm.

2. Der heil. Hieronymus, in Profil nach rechts, sitzt links und schreibt in einem Buche. Nicht bezeichnet. A. 4.

H. 193 Mm. Br. 138 Mm.

3. Die heil. Johannes Evang. und Bapt. Letzterer sitzt rechts und hält das Lamm, ersterer steht links und hält Feder und Buch. Beide sind von Engeln umgeben. Links unten steht: J. bap. Herregoudts. F. et juvenit. A. 2. H. 253 Mm. Br. 183 Mm.

4. Dieselben Heiligen und Minerva. Der Apostel mit Feder und Buch sitzt rechts, der Wüstenprediger steht links, Minerva sitzt in der Mitte. Links unten steht: J. baptista Herregoudts. Fecit et jnuenit brugia.

H. 405 Mm. Br. 323 Mm.

5. Heil. Cäcilia, in der Mitte am Fuss des Baumes sitzend und eine Art Orgel spielend, die sie über den Knieen hält. Sie ist von mehreren Zuhörern umgeben. Links unten steht: J. baptista Herregoudts F. et jnuent. a. brugge. A. 5.

H. 342 Mm. Br. 251 Mm.

Robert van der Hoecke.

B. V. p. 147. Wgl. Spl. 269.

1. Der viereckige Thurm. B. 2.

I. Mit schwacher Bordure und vor den Grabstichelarbeiten in den Schatten.

2. Der Brunnen. B. 10.

II. Mit der Adresse von Wyngaerde.

3. Der escortirte Wagen. B. 15.

I. Von der grösseren Platte, mit schwacher Bordure. Der grosse Baum rechts reicht nicht bis zum oberen Rande, es bleibt eine Distanz von 9 Mm. zwischen beiden.

II. Die Platte oben verkleinert, so dass jetzt der Baum den Rand tangirt, mit schwacher Bordure.

III. Die Platte oben nochmals reducirt, so dass der Baum oben abgeschnitten ist; die Bordure verstärkt. (Weber.)

4. Der Vorposten. B. 18.

I. Probedruck mit schwacher Bordure: die Platte ist fast 30 Mm. höher.

Samuel van Hoogstraten.

Ngl. VI. p. 295.

1. Der heil. Apostel Johannes, Kniestück; seine Rechte ruht auf dem Kelche, der vor ihm steht. In der Mitte des Grundes rechts steht: S. v. H. In der Mitte oben auf einem Bande: IOHANNES. Unten zwei Verse: SHAE BAET &.

H. 122 Mm. Br. 86 Mm.

2. Heil. Thomas, sitzend, Kniestück, etwas nach links gewendet, mit langem Bart und grossem offenen Buche über den Knieen, mit der Rechten hält er die Lanze. Auf dem Bande oben: THOMAS. Links unten: S. v. H. Im Unterrande zwei Verse: MIJN TWIJFELMOEDIGHEIT &.

H. 124 Mm. Br. 86 Mm.

3. Eigenbildniss des Künstlers, im Stuhl sitzend, Halbfigur im Hauskleide, halb nach links gewendet, auf der Brust hängt eine Medaille mit goldener Kette. Er scheint auf das Papier, das vor ihm liegt, zu schreiben: S. v. H. aet. 50. D° 77. Links eine Statuette des Atlas. Im Unterrande 4 holl. Verse von J. Oudaen: HOOGSTRAETEN, DIE 'T PENSEEL.

H. 162 Mm. Br. 123 Mm.

I. Vor der Bogenthür im Grunde rechts und vor Arbeiten.

4. Muys van Holy, Bürgermeister von Dordrecht, Halbfigur in Vorderansicht, die Rechte in die Seite gestemmt. Links oben in der Ecke das Wappen des Dargestellten, etwas tiefer: A. Blockland prinx., darunter: S. v. H. Im Unterrande in 8 Zeilen: GIJ ZIET HIER etc.

H. 197 Mm. Br. 147 Mm.

I. Vor Arbeiten und vor der Schrift.

5. Männliches Bildniss, Büste in Vorderansicht, von rechts beleuchtet, mit Pelzmütze. Oben steht links: JAN VAN LEYDEN TOT MUNSTER, rechts: S. v. H. (Das Originalbild, von Rembrandt gemalt, ist im Museum zu Cassel.)

H. 133 Mm. Br. 103 Mm.

6. Sechs Bl. Illustrationen zum Werke: S. van Hoogstratens schoone Roselün, tot Dordrecht 1650.

1. Frontispice. Halbfigur eines Mädchens, mit Perlenschnur, einen Pfeil haltend, nach rechts gekehrt. Ueber Wolken sieben Genien. Oben in Sonnenstrahlen steht: SCHOONE ROSELIN.

2. Die Liebespaare in einem Garten, eines auf der Bank sitzend, ein zweites links in Umarmung stehend; rechts nähert sich ein altes Weib.

3. Die Entführung. Rechts suchen zwei Männer ein Mädchen mit Gewalt in eine Gondel zu entführen.
4. Der sitzende Herr, am Fusse eines Baumes rechts, links eine Fontaine.
5. Die Sterbende; sie liegt im Bette neben dem Feuer; beim Bett kniet ein Mann, ausserdem mehrere Zuschauer.
6. Der nächtliche Mord; in einer Strasse, die vom Mond erleuchtet ist, liegt rechts der ermordete Mann, bei im kniet ein Weib. Links wird der Mörder von zwei Männern geführt.

H. 102—107 Mm. Br. 59—61 Mm. (Ridder.)

Jacob Houbraken.

Ver Huel.

1. Gerard van Loon. V. H. 274.
   Es gibt einen Probedruck, wo nur das Portrait vollendet ist, das Beiwerk ist nur im Umriss.
2. Fr. Valentyn. V. H. 425.
   I. Vor aller Schrift.
3. Georg Friedrich Händel. V. H. Suppl. 180a.
   I. Vor der Umschrift in Oval.
   Meine Zusätze zum Werke Ver Huel's, die ich im Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. I, niedergelegt habe, sind vom Verfasser im Supplement seines Werkes bereits verwerthet worden.

J. Immstraet.

1. Zwei Männer mit dem Kinde. Die Männer stehen rechts am Fusse des Baumes, im Gespräch mit einander; bei ihnen steht ein Kind. Im Grunde Hütten zwischen Bäumen, vorn tiefer im Grunde links jenseits des Wassers ebenfalls Hütten am Fusse des Gebirges. Links oben steht: I. Immstruet fe. Darüber: F. v. Wyngaerde ex.
   H. 66 Mm. Br. 92 Mm.
2. Der Hirt und das Weib. Der erstere steht rechts, auf den Stock gestützt bei zwei grossen Bäumen und spricht mit dem Weibe, das ein Gefäss auf dem Kopfe trägt. Rechts im Grunde ein Kirchlein. Ohne Bezeichnung. Pendant zum Vorigen.
   H. 67 Mm. Br. 93 Mm. (Ridder.)

Pieter de Laer.

B. I. p. 1. Wgl. Spl. 1.

1. Die beiden Reiter. B. 17.
   I. Aetzdruck vor der Bordure.
2. Die kleine Landschaft. B. 18.
   I. Ebenso.
3. Der Reiter. B. 20.
   I. Ebenso.

Lucas von Leyden.

(B. VII. p. 351.)

1. Heiliger Bartholomäus, anders als der in der Apostelsuite, obgleich zu derselben gehörend; er ist etwas nach links, der Kopf nach rechts ge-

wendet und hält mit der Linken das Messer, während die Rechte das Obergewand zusammenhält. Das Monogramm links unten.

H. 112 Mm. Br. 66 Mm. (Hamburg.)

Die Platte scheint zeitlich verloren gegangen zu sein, wesshalb das Blatt durch jenes bei B. beschriebene ersetzt wurde, welches letztere sich durch eine von den anderen Aposteln abweichende Auriole unterscheidet.

2. Pallas. B. 139.

I. Vor dem Monogramm. (Berlin.)

3. Des Künstlers Bildniss. B. 173. Es ist nicht das Portrait des Meisters; die Unterschrift ist von späterer, fremder Hand. Das wirkliche Portrait, von Lucas selbst gemalt, befindet sich im Museum zu Braunschweig. A. Stock hat es gestochen.

Hendrik van Limborch.

Nagl. Monogr. I. N. 436. Andresen, Handb.

1. Hercules und Lychus. A. 1.

I. Vor dem Künstlernamen und vor der Inschrift: HERCULES LYCHAM.

2. Pandora, nach rechts gekehrt, bei einem Felsen knieend, hält in der Rechten eine kleine Vase, deren Deckel zu lüften sie im Begriffe steht. Unten links steht fein gerissen: H. v. Limborch.

H. 196 Mm. Br. 154 Mm. (Ridder.)

Hendrik F. van Lint.

Andresen, Handbuch.

1. Der Sibyllentempel in Tivoli. Die Ruinen desselben sind links; in der Mitte sieht man zwei Männer, rechts Gebäude und dahinter hohe Hügel mit Bäumen bewachsen. Unten in der Mitte steht: TEMPLO DELLA SIBILLA IN TIVOLI. Links: HF. Van Lint alias Studio delin et Scul.

H. 192 Mm. Br. 270 Mm. (Ridder.)

Jan Livens.

B. Oevre de Rembrandt. — Link in Naum. Arch. V. 269.

Die Zusätze von Link scheinen allgemein unbeachtet geblieben zu sein; fast in allen Auctionscatalogen berühmter Sammlungen werden Blätter von Livens in »unbeschriebenen« Zuständen angeführt, die doch in diesen Zusätzen erledigt sind. Wenn französische Kunsthändler einen Bericht in einer deutschen Fachzeitschrift übersehen, so ist eine Erklärung leicht gegeben, deutschen Kunsthändlern sollte immerhin der Inhalt derselben nicht entgangen sein.

1. Der heilige Antonius. B. 8.

Zwischen dem II. und III. Zustand von Link; die Platte nicht verkleinert, aber bereits mit dem Monogramm oben; die Unterschrift lautet: Ioannes Livius fecit links und Franciscus Van den Wyngaerde excud.

2. Heil. Familie, links der kleine Johannes, Halbfiguren. Oben rund, ebenda gegen rechts steht: Joannes Liven fecit.

H. 80 Mm. Br. 93 Mm. (Hamburg.)

Jacobus Lois.

Nagl. Mgm. III. N. 2723. Andresen, Handb.

1. Ecce homo. Christus mit Dornenkrone und Rohrscepter steht in der Mitte. Links sieht man vor einer cannelirten Säule Pilatus. Rechts eine Säule, ebenda oben in Wolken Cherubim, im Grunde zwei Soldaten mit Lanzen. Unten auf dem Piedestal steht: J. Lois f. 1643.

H. 97 Mm. Br. 67 Mm.

2. Paris und Oenone. Beide sitzen am Fusse eines Baumes einander gegenüber; ersterer vom Rücken gesehen, will den Namen in die Rinde des Baumes eingraviren. Rechts im Grunde eine Nymphe zwischen zwei Satyren. Unten links steht: Jacobus Lois: | pinxcit: Et fecit 1644.

H. 154 Mm. Br. 205 Mm.

3. Diana und Actaeon. Unten in der Mitte steht: DE HISTORY. VAN: DIANA EN: ACTION. Links: Jacobus Lois fecit.; rechts: Ann° 1643. A. 1. H. 202 Mm. Br. 241 Mm.

Jan Martss de Jonge.

B. IV. p. 45. Wgl. Spl. 150.

1. Cavalleriekämpfe. B. 2. 6.
   I. Ersteres vor aller Schrift und vor der Nr., letzteres Blatt vor dem Worte »fecit« und vor der Nummer. (Kalle.)
   Es dürften sich von der ganzen Folge gleiche Zustände finden. Von B. 1. ist uns ein Exemplar mit der Adresse R. & J. Ottens bekannt (Berlin), die derjenigen von N. Visscher noch vorangehen dürfte.
2. Ein Reiter auf einem sich bäumenden Pferde mit langem Schweife. Rechts unten das Monogramm. 4°. (v. Mecklenburg).

Jacob Matham.

B. III. p. 129. Wgl. Spl. 120.

1. Heinr. Goltzius. B. 22.
   I. Vor den Worten: Cum privil. Sa. Cae. Mtis. (Braunschweig.)
2. Anbetung der Hirten. B. 67.
   III. Mit der Adresse von C. J. Visscher.
3. Amor und Pan. B. 91.
   III. Mit der Adresse von F. de Wit.
4. Adam und Eva. B. 100.
   II. Mit der Adresse des N. Visscher.
5. Die Folge der Tugenden. B. 117—123.
   IV. Mit der Adresse von G. Valk.
   V. Mit jener von Pieter de Reyger.
6. Folge der Tugenden und Laster. B. 125—138.
   III. Mit der Adresse von J. Ottens.
7. Diana. B. 148.
   I. R. de Baudons exc.
   II. Ivan Jansson execud. 1615.
8. Liebschaften der Götter. B. 156—159.
   I. Vor der Adresse von C. J. Visscher.

9. Die Fischhändlerin. B. 165.

Es gibt eine sehr schöne gegenseitige Copie von Lier, die sehr selten ist.

10. Unbekanntes Portrait nach C. Ketel. B. 169.

Es ist das Bildniss des Vincenz Jacobsen, Weinvisirers von Amsterdam. s. Ridder, Catal. Nr. 639.

11. Diana und Actäon. B. 184.

II. Mit der Adresse von Cl. de Jonghe.

12. Geschichte des Bacchus. B. 211—222.

II. Mit dem Titel: Vita Bachi und der Adresse F. de Wit oben in der Mitte.

13. Die Fusswaschung. B. 237.

I. Wie bei B. 236, mit der Adresse von Baudous und 1616. In späten Zuständen ist die Adresse ausgeschliffen.

14. Mythologische Gegenstände. B. 278—285.

I. Mit et exc. vor Visscher's Adresse; aber mit Nrn. (Sollte es noch einen früheren Zustand vor den Nrn. geben?) (Braunschweig.)

15. Anbetung der Hirten. W. 315.

Für eine fromme Gilde in Haarlem. »'t Cors Ghilt« gestochen, die im 14. Jahrh. gestiftet war, das Weihnachtsfest zu feiern.

16. Heil. Caecilia in ganzer Figur, die Orgel spielend, von Engeln umgeben. In der Mitte unten: H. Goltzius Inuentor. Jac. Matham sculptor. et excud. Darunter links vier lat. Verse: Nablia CÆCILIAM etc.; rechts vier holl. Verse: Laet Stemmen MVSICIINS etc.

H. 410 Mm. Br. 294 Mm. (Berlin.)

17. Dominik Baudius, Jurist und Historiker. Brustbild nach rechts in ovaler Einfassung, mit breitem Halskragen und Medaillon auf der Brust. Ueber seiner rechten Schulter das Wappen. Im Oval die Umschrift: DOMINICVS BAVDIVS etc. Oben über dem Oval: I. Matham sculp. Unten 12 lat. Verse von J. v. d. Wouwer: Vultus et ora finxit etc.

H. 218 Mm. Br. 145 Mm. (Berlin.)

18. Alfred Eufrenius, Mediciner und Dichter. Ae. 22. A° 1602. Büste nach rechts in Oval. kl. 4°. (v. d. Kellen.)

19. Franciscus de Mendosa, Admirante de Arragon et caet. Brustbild gegen rechts, auf der Brust das Kreuz des Calatravaordens. Im Oval obige Umschrift. Oben steht links: Petro Isac pinx.; rechts: J. Matham sculp. Unten 1600. H. 158 Mm. Br. 118 Mm. (Härtel.)

20. Nic. Nomius, in Oval (citirt von J. Muller im Catal. de Portr. Neerlandais. Amst. 1853.) H. 288 Mm. Br. 168 Mm.)

21. Ph. van Winghen, aus Brüssel, Archäolog. Jugendliche Büste in Oval, nach rechts, mit kleinem Kinnbart, der Mantel deckt die rechte Schulter. In der ovalen Bordure um das Portrait steht: B. M. PHILIPPO WINCHIO HENRICUS GOLTZIUS AMICITIÆ ERGO DELINEABAT ROMAE. Unten unter dem Oval steht links: Jac. Matham und rechts: sculpsit. Im Unterrande eine lat. Schrift in 8 Zeilen: QUEM VIDES etc. M.D.XCII.

H. 138 Mm. Br. 83. Mm.

Meister mit gekreuzten Ankern.

Laborde, p. 158.

1. Massacre der Brüder de Witte. Schwarzkunst.
   I. Vor dem Monogramm.

Gerard Melder.

1. Nymphen von Satyrn überrascht. Acht Nymphen, deren vier auf dem Rasen liegen, befinden sich links; die Satyre brechen aus dem Walddickicht hervor, rechts am Flusse sind andere acht Nymphen, die ihre Genossinnen vertheidigen wollen. Links unten steht: G. Melder inv. pinx. et fecit. H. 196 Mm. Br. 279 Mm.
2. Der Tanz. In einer Gebirgslandschaft tanzt in der Mitte ein Herr mit einer Dame; rechts, vom Gebüsche gedeckt, sind zwei Liebespaare, links im Schatten gleichfalls ein Liebespaar. Links im Unterrande steht: G. Melder inv: pinx: fecit et excud: à Amsteld:
   H. 139 Mm. Br. 197 Mm.
3. Die Badenden. Vier nackte Männer, deren einer schwimmt und drei am Ufer sich befinden. Rechts im Grunde eine Brücke. Links vorn fischen zwei junge Mädchen mit der Angel. Eben da unten steht: G. Melder.
   H. 134 Mm. Br. 194 Mm.

Die Herberge am Ufer des Flusses. Im Fluss erhebt sich auf einer Insel ein runder Thurm, das Wasser ist mit Fahrzeugen belebt. Die Herberge ist rechts vorne, vor ihr eine lustige Gesellschaft. Nicht bezeichnet.
H. 130 Mm. Br. 185 Mm.

5. Vier Bl. Folge von Landschaften, ohne Bezeichnung und Nr.
   H. 107—112 Mm. Br. 136—138 Mm.
   a. Die Barke mit gestreiftem Segel.
   b. Der Hafendamm in Form einer Brücke.
   c. Die Cascade.
   d. Zwei Bäume in der Mitte des Vordergrundes.

Albert Meyeringh.

B. V. p. 353. Wgl. Spl. 313.

1. Der Krebsfang. B. 20.
   I. Vor vielen Arbeiten links im Vordergrunde, namentlich vor der zweiten Strichlage an den Steinen und den Baumstämmen.

C. C. Moeyart.

v. d. Kellen 58.

1. Tobias nimmt Abschied. v. d. K. 17.
   I. Vor Hinwegnahme eines dreieckigen Stückes der oberen rechten Plattenecke. (Härtel.)
2. Tobias mit dem Engel am Ufer des Tigris. v. d. K. 18.
   I. Aetzdruck von der grossen Platte. Die Höhe der Platte beträgt mindestens 147 Mm. (v. Liphart.)

Jan Molenaer.

B. IV. p. 1. Wgl. Spl. 146.

1. Der Violinspieler. Vor einem ruinösen Gebäude, das zwei Drittheile

des Grundes einnimmt, steht der Violinspieler vom Rücken gesehen und spielt den Bauern vor, die um einen Tisch versammelt sind, links sind zwei sitzende Bauern, rechts sitzt ein Dritter auf einem Fass, neben welchem man ein Schwein bemerkt und kost mit der neben ihm sitzenden Bäuerin. Rechts pisst ein Bauer, indem er dabei seinen Kopf an den Baum lehnt. Links beim Gebäude ein Liebespaar und ein Weib beim Brunnen. In der Mitte, etwas gegen links, bezeichnet: Jo. Molenaer.

H. 113 Mm. Br. 159 Mm. (Ridder.)

Jan Muller.

B. III. p. 261. Wgl. Spl. 148.

1. Maria mit dem Kinde. B. 6.
II. Unter dem Künstlernamen steht neben der ersten Adresse noch jene von C. J. Visscher.

2. Mercur. B. 10.
III. Mit D. Dauckerts exc.

3. Nic. Grudius. B. 12.
I.* Vor aller Schrift. (Alferoff.)

4. J. Fontanus. B. 20.
I. Die vier Knöpfe am Rockärmel der rechten Hand sind weiss; vor aller Schrift. (de Ridder.)

5. Bart. Spranger. B. 21.
Unvollendete Probedrücke; nur das Brustbild fertig, ohne Einfassung und Beiwerke, selbstverständlich vor aller Schrift. (Berlin und Didot.)

6. Jan P. Sweling. B. 22.
Probedruck mit weissem Hintergrund; die Platte ist im Unterrande 6 Mm. höher.

7. Christus im Grabe, nach Ligozzi. B. 57.
I. Vor aller Schrift. (Ridder.)

8. J. Neyen. B. 60.
I. Vor der Unterschrift und vor dem Hintergrund. (Berlin.)

9. Christian IV. von Dänemark. B. 61.
I. Probedruck, nur der Kopf ist vollendet.
II. Die linke Seite des Blattes ist ausgeführt.
III. Vollendet, vor aller Schrift. (Didot.)
IV. Vor den beiden Künstlernamen und vor der Schrift im Unterrande: CVM GRATIA etc.

10. Die Nymphen. B. 73.
II. Mit der Adresse von Cl. de Jonghe.

11. Bacchus und Ceres. B. 74.
Ia. Mit der Adresse von C. Dauckerts (die später mit J. Tangena ersetzt wurde. Wgl.)

Hendrick Naiwjncx.

B. IV. p. 79. Wgl. Spl. 157.

1. Landschaft mit Fluss, links ein grosser Baum, der theilweise durch den Strichrand abgeschnitten ist. Oben rechts: H. Naiwjncx inv. et fec. 4°.
(v. Mecklenburg.)

Gilles Neyts.

B. IV. p. 305. Wgl. Spl. 202.

1. Der viereckige Thurm. B. 1.

I. Mit schwacher Bordure.

2. Abraham entlässt die Hagar. B. 3.

I. Vor der Adresse. (Baron Isendoorn.)

3. Der Cavalier. B. 6.

I. Vor der Adresse, mit schwacher Bordure, vor der Gerte des Reiters und dem Stock des Fussgängers. (Härtel.)

II. Vor der Adresse, aber mit den Zusätzen.

III. Mit schwacher Bordure und mit der Adresse von J. Huyssens.

4. Der Hirt. Er sitzt auf einer Erderhöhung, die im Vordergrunde gegen rechts sich befindet, und auf welcher neben dem Hirten zwei Kühe (oder Ochsen), die eine stehend, die andere liegend, sichtbar werden. Links eine Gruppe von drei Bäumen, dahinter Strauchwerk; der Weg führt in die Tiefe, wo sich eine steinerne Brücke befindet, die von einem Thurm besetzt ist; am jenseitigen Ufer ein runder Thurm und weiterhin Berge. Ohne Bezeichnung, aber sicher echt.

(Lagerkatalog von Amsler und Ruthardt.)

H. 91 Mm. Br. 135 Mm.

J. van Nikkelen.

B. Vol. V. p. 435. Wgl. Sppl. 320.

1. Bergige Landschaft, links vorn steht ein Hirt, auf seinen Stab gestützt und bewacht die Heerde, die aus vier Kühen und zwei Schafen besteht. Im Grunde ist ein runder Thurm und ein auf dem Felsen erbautes Haus. Rechts beim Fluss zwei stehende und zwei sitzende Figuren.

H. 103 Mm. Br. 131 Mm. (Baron Isendoorn.)

Justus van den Nypoort.

Andr. D. P. Gr. V. 164.

1. Das grosse Bauerninterieur. A. 6.

I. In der linken unteren Ecke sieht man weisse Stellen, der Bettvorhang hat nur eine einfache Strichlage.

II. Die weissen Stellen gedeckt, mit doppelter Strichlage auf dem Vorhang.

2. Die Kartenspieler. A. 7.

Links unten auf einem Holzstück steht: J. V. Nypoort fecit.

3. Der Bauer bei der Wirthin. A. 14.

I. Vor der Adresse des Fr. Prechler. Im linken Unterrande steht: J. V. D. Nypoort f.

4. Das essende Kind. Interieur. Ein Weib sitzt auf einer kleinen Bank und legt den rechten Arm auf den Tisch, im Gespräch mit einem stehenden Bauern, der sich an die Rücklehne eines Stuhles stützt; vor dem Weibe steht ein Kind vor einer umgestürzten Kufe und isst aus einer Schale. In der linken oberen Ecke steht: J: V. D: Nypoort.

H. 124 Mm. Br. 94 Mm.

5. Befreiung Wiens durch J. Sobieski. Ein türkischer Reiter, der rechts vorn einen Reiter, dessen Pferd gestürzt ist, mit dem Säbel bedroht, wird von einem von links herbeigallopirenden Polen angefallen; ein blessirter, am Boden liegender Türke will dem Polen einen Säbelhieb versetzen; rechts liegt ein todter Soldat neben seinem Pferde. Links ist am Fusse eines Baumes ein zerstörtes Zelt. Im Mittelgrund flieht die türkische Armee, von den Polen verfolgt, nach rechts. Im Grunde links Gebirge, rechts die Stadt Wien. Rechts unten steht: Nypoort fecit, in der Mitte oben: WIENN, eben da in der rechten Ecke: f. 76.

H. 152 Mm. Br. 255 Mm. (Ridder.)

Jan van Ossenbeck.

B. 5. p. 285. Wgl. Spl. 303.

1. Fünf Matrosen am Flussufer. W. 60.
   I. Vor dem Künstlernamen.

Adrian van Ostade.

B. I. p. 347. Faucheux.

1. Der Bauer. F. 1.
   I. Vor dem Schatten des Hutes auf der weissen Haube.
2. Die lachende Bäuerin. F. 2.
   I. Vor dem doppelten Contour der Haube rechts und vor Regulirung der Plattenränder.
3. Der Raucher. F. 5.
   I. Vor der Bordure und dem Monogramm.
   Zwischen I und II von F. Mit diesen, aber vor Grabstichelarbeiten auf Fuss, Tisch, Rock etc.
4. Der Bäcker. F. 7.
   IIb. Mit schwacher Bordure aber mit dreifacher Strichlage unter dem linken Ellenbogen und mit sichtbarem inneren Rande des Thürrahmens.
5. Der Leiermann. F. 8.
   IIb. Vor Ueberarbeitung der Leier.
6. Der Mann in der Hausthüre. F. 9.
   I. Vor dem Aetzfleck um den Mund, vor Veränderung der Unterlippe.
7. Ländliche Zärtlichkeit. F. 11.
   Probedruck; der Körper des Weibes, die Hand des Mannes und mehrere Weinblätter nur im Umriss. (Guichardot.)
8. Der Bauer mit der Bäuerin im Gespräch. F. 12.
   I. Vor den verticalen Strichen über die Jacke des Mannes, welche den gestreiften Stoff anzeigen. (v. Mecklenburg.)
   Zwischen I-II-(F). Vor einer kleinen senkrechten Strichlage über der Hand des Mannes nach dem Kragen zu.
9. Die Raucher. F. 13.
   Ib. Mit beschattetem Teller, aber vor der Bordure. (Berlin.)
10. Der leere Krug. F. 15.
   Ib. Mit schwacher Bordure, aber das Bein, worauf der Mann seinen Ellenbogen stützt, ist mit schräger Strichlage gedeckt.
   Ic. Ebenso, aber mit verstärkter Bordure.

11. Der Messerstich. F. 18.

Ib. Vor der Strichlage auf dem Fuss und dem Bein des Mannes rechts, die einen schwarzkunstähnlichen Ton hervorbringen; mit schwacher Einfassungslinie.

12. Der Bettler mit gekrümmtem Rücken. F. 20.

I. Vor der Bordure, vor dem horizontalen Strich, der das Erdreich anzeigt, die Conturen des Rückens und des Hutes sind mangelhaft. Zwischen I und II (F.). Die Bordure verstärkt, aber der Contour rechts am Schurzfell zeigt Lücken.

13. Der Schuhflicker. F. 27.

IIb. Vor der schiefen Strichlage an der Mauer des kleinen Hauses, aber mit der dritten Strichlage am Boden neben dem Pumpenkübel.

14. Die Sängerin. F. 30.

IIb. Die Thür hinter dem Violinspieler ist geöffnet; am Boden bemerkt man drei Dielen.

15. Die Spinnerin. F. 31.

I. Vor jeder Grabstichelarbeit in den Schatten des Fensters des Stalles, der Hausthüre und unter dem Balken, der Schenkel des liegenden Schweines ist fast weiss.

16. Das Tischgebet. F. 34.

IIb. Vor der schrägen Strichlage zwischen dem Kamin und der kleinen Leiter, aber mit den kurzen punktartigen Strichen auf dem Rande der Schürze des betenden Mannes.

17. Der Mann mit der Frau im Gespräch. F. 37.

IIIb. Vor Ueberarbeitung der hellen Stellen am Korbe der Frau, aber mit verstärkter Einfassungslinie.

18. Der Bauer, der die Zeche zahlt. F. 42.

IIb. Mit verstärkter Bordure, aber vor der horizontalen Strichlage auf der Wäsche über dem Bett.

IIIb. Vor der schrägen Strichlage zwischen dem Kaminmantel und der Schulter des stehenden Mannes, doch hat der am Kamin sitzende Mann die Zange in der Hand.

19. Der Charlatan. F. 43.

Ib. Mit der Bordure, aber vor der schrägen Strichlage am Himmel, der zweiten Lage auf dem Rücken des Weibes.

Ic. Ebenso, aber mit dieser zweiten Strichlage auf dem Rücken des Weibes.

IIIb. Mit Verstärkung des Schattens unter dem Zelt, aber vor Ueberarbeitung des Blattes in der Hand des Marktschreiers.

20. Die Familie. F. 46.

I. Aetzdruck. Vor der Einfassungslinie.

21. Das Fest unter der Laube. F. 47.

Ib. Bevor die Schattenlinien in der offenen Thüre links bis dicht zum linken Thürpfosten verlängert wurden, wo nur eine weisse Stelle mit Aetzflecken sichtbar ist. (Lobanow).

22. Das Vesperbrod. F. 50.

Ib. Die Draperie am Kaminmantel hat nur eine einfache Strichlage,

das kleine trinkende Mädchen hat eine Haube, vor den Versen, mit schwacher Einfassungslinie.

IIIb. Mit der horizontalen Lage auf dem Bettvorhang, aber vor der zweiten senkrechten Strichlage auf dem Polster des Sessels; mit schwacher Bordure.

IIIc. Ebenso, aber die Einfassungslinie ist verstärkt.

23. Der pissende Bauer. F. 51.

I. Vor der schrägen Strichlage auf dem beschatteten Theile des Bodens rechts vom Bauer, und auf dem Baumstamm.

24. Inneres einer Wirthsstube mit zwei zechenden Bauernpaaren; das zur Rechten küsst sich, der Wirth kommt mit Krug und Glas links vom Hintergrunde herbei. Bezeichnet A. v. o. (A. und v. verbunden). gr. 8. (Drugulin.)

Claes Pauwelszoon.

Andresen, Handbuch.

1. Die Flucht nach Egypten. A. 1.

I. Vor der Adresse von J. C. Visscher.

II. Mit derselben.

III. Mit jener von P. Goos.

IV. Mit: de Pieter de Reyger.

Ausserdem haben alle vier Zustände die Adresse von J. v. Velde.

Bonaventura Peeters.

v. d. Kellen 75.

1. Die runde Strandbatterie. v. d. K. 1.

I. Mit deutlich lesbarer Adresse Joan. Meysen exc. (v. Liphart.)

2. Fontarabia, spanische Festung, von den Franzosen erobert. Rechts unten zwei kleine Tritonen, die eine Draperie halten, auf der die Worte stehen: Fventarabia. Cum Privilegio. Oben rechts steht: Bonaventura Petri fecit. H. 206 Mm. Br. 321 Mm. (v. d. Kellen.)

Gerrit Pieterszen.

Nagler Mgm. II. N. 527.

1. Die Predigt des h. Johannes in der Wüste. Der Prediger steht rechts am Fusse eines Felsens; das Volk hört ihm stehend oder sitzend zu. In der Mitte des Grundes ist die Taufe Christi zu sehen. Rechts unten steht 1593. H. 285 Mm. Br. 248 Mm.

I. Vor den vier Versen in zwei Zeilen im Unterrande.

II. Mit denselben und mit: Joannes Star' (terus) ex.

III. Links: Nicolaes De und rechts: Clerk Exc.

IV. Links steht: P. Goos ex. rechts G.P. (das Monogramm des Künstlers) Fecit. Der Unterrand ist um 5 Mm. schmäler.

2. Die drei göttlichen Tugenden. Die Charitas über Wolken sitzend, gibt dem Kinde die Brust; links ein Kind mit einem Kreuz und rechts ein anderes mit dem Anker. Unten in zwei Zeilen vier Verse: VIRTUS QUIDEM etc. H. 261 Mm. Br. 187 Mm.

I. Vor dem Künstlermonogramm: G. P. Fecit und vor der Adresse des J. C. Visscher.

Rembrandt van Ryn.

B. — Blanc.

1. Rembrandt sich aufstützend. B. 21. Bl. 234.

I. Mit der kürzeren, noch nicht nach rechts oben verlängerten Einfassung der Mütze, vor Verstärkung der Falten.

2. Rembrandt mit zerzausten Haaren. B. 26. Bl. 216.

I. Vor Rembrandt's Namen. (Koller.)

3. Die Flucht nach Egypten. B. 53. Bl. 26.

II. Vor der senkrechten Strichlage auf dem unteren Theile der Gläser der Laterne, nur mit einem Hinterfuss des Esels.

III. Der vierte Fuss ist aus dem dunkeln Grunde herauspolirt, die von der Laterne auf den Boden geworfenen Lichter sind breiter.

IV. Die Nadelarbeiten sind auspolirt, die ganze Platte aufgeätzt.

4. Der kleine Lazarus. B. 72. Bl. 47.

I. Der Schatten auf der Stirn des Lazarus ist nur mit wenigen feinen senkrechten Strichen angegeben, man bemerkt auf dem hellen Hintergrunde deutlich drei Striche vom Turban des Lazarus, die nach seiner linken Schulter herabreichen.

5. Die Ausstellung Christi. B. 76. Bl. 51.

Ib. Die Platte ist oben verkleinert; vor der Balustrade, vor Rembrandt's Namen und der Jahreszahl 1655. (Didot.)

6. Christus im Grabe. B. 86. Bl. 61.

II. Vor der zweiten Strichlage des Pfahles rechts.

7. Der Kartenspieler. B. 136. Bl. 104.

I. Reiner Aetzdruck.

IIa. Vor der Kreuzstrichlage des ganzen Grundes.

8. Der nachdenkende Greis. B. 147. Bl. 111.

I. Reiner Aetzdruck. Der Umriss der Stirn besteht nicht aus einer Linie, sondern aus einem Streifen, der durch unregelmässig zusammengesetzte Punkte, in Folge eines Fehlers des Aetzgrundes gebildet wurde. (v. Liphart.)

9. Der sitzende nackte Mann. B. 193. Bl. 158.

I. Mit unregelmässigen Plattenrändern; die Platte selbst ist unten 98 Mm. breit, also 2 Mm. breiter, wie gewöhnlich. (v. Liphart.)

10. Der männliche Act. B. 196. Bl. 160.

I. Vor den Kreuzstrichen des Schattens am linken Oberschenkel. (Berlin.)

11. Landschaft mit dem Kahn. B. 236. Bl. 336.

I. Vor vielen Arbeiten. Ueber dem Gebüsch links zwischen dem Felsen und dem hinteren Thurme erhebt sich ein zweites Gebüsch, das ganz hell erscheint (später mit diagonaler Strichlage von links nach rechts gedeckt). Die Contouren der Berge im Grunde sind anders und es fehlt über den drei beisammen stehenden kleinen Strichen am Horizont der Umriss eines noch entfernteren Berges.

(Prestel, Auct. 26. Novb. 1877, wo auch eine Heliogravure beiliegt.)

12. Der Greis mit viereckigem Bart. B. 265. Bl. 271.

I. Vor dem Strich, welcher rechts von der Pelzmütze bis zur Mitte der linken Wange herabreicht. (v. Liphart.)

13. Doctor Faust. B. 270. Bl. 84.

I. Vor mehreren Strichen am Umriss der Mütze. (Braunschweig.)

IIb. Mit den Verticallinien auf der Schulter, aber vor der dritten Strichlage auf dem grossen Buche rechts.

14. Renier Ansloo. B. 271. Bl. 170.

Ia. Bevor die Platte unten um 7 Mm. verkleinert wurde. (Didot.)

15. Der junge Mann mit Barett. B. 289. Bl. 255.

I. Reiner Aetzdruck; vor der Verlängerung des Haares, welches hier noch nicht über die rechte Schulter herabfällt. (Braunschweig.)

16. Der kahlköpfige Mann. B. 294. Bl. 274.

I. Vor dem Monogramm und der Jahreszahl 1630 links oben. (Didot.)

17. Der Greis mit Käppchen. B. 304. Bl. 265.

IIIb. Mit dem schraffirten Hintergrund, aber vor Verkleinerung der Platte (sie ist noch 77 Mm. hoch und 60 breit.).

18. Der Greis mit grossem Bart. B. 312. Bl. 278.

I. Kopf, Bart und Mütze sind weniger bearbeitet; die linke Seite ist nur mit einer verticalen Strichlage beschattet, die nicht bis zum oberen Theile der Mütze reicht. (Prestel Auct. 5. Mai 1879.)

19. Männlicher Kopf. B. 322. Bl. 297.

I. Vor dem Monogramm und 1631 links oben. (Didot.)

Constantinus van Renesse.

1. Joseph wird von seinen Brüdern verkauft. Links neben den auf dem Steine sitzenden Manne steht: C° A. Renesse inventor et fecit.
H. 245 Mm. Br. 355 Mm.

2. Die Buben von Bethel werden, weil sie den Propheten verspotteten, von Bären zerrissen. Links unten am Boden steht: C. A. Renesse: fe et inventor 1653. H. 173 Mm. Br. 240 Mm.

3. Ludovicus Gerh. à Renesse, Theolog, Vater des Künstlers. Von Nagler K. L. 13 als anonymes Portr. angeführt. Links unten steht: C. R. fe. Auf einer besonderen Platte sechs lat. Verse: MAGNi PAUCA VIRI etc.
H. 250 Mm. Br. 205 Mm.

4. Halbfigur eines jungen Mannes in Oval, nach rechts gewendet, der Körper weniger als das Gesicht ausgeführt. Vielleicht der Künstler selbst. Ohne Bezeichnung. H. 165 Mm. Br. 127 Mm.

J. Ruischer.

v. d. Kellen p. 20.

1. Das Schloss zwischen Bäumen. Den Vordergrund nimmt nach der ganzen Breite ein Fluss ein, dessen vorderes Ufer nur theilweise links sichtbar ist und der sich ebenda in den ebenen Hintergrund verliert; auf dem Wasser schwimmen zwei Schwäne. Das jenseitige Ufer ist mit dichten Bäumen besetzt, aus welchen links einige Häuser hervortreten. In der Mitte erhebt sich im Grunde hinter den Bäumen ein schlossartiges grosses Gebäude. In der Mitte des Unterrandes steht: Ioannes RuischeR FeciT. 1649.
H. 130 Mm. Br. 264 Mm. (Braunschweig.)

Jan Saenredam.

B. III. p. 217. Wgl. Supl. 129.

1. Emblematische Darstellung auf die Niederlande. B. 10.
   Der zur Platte beigefügte Text in holländischen Versen von Daniel Plaucius mit beweglichen Lettern (auf einem besonderen Blatte) ist äusserst selten.
2. Vier Bl. Geschichte der Propheten. B. 20—23.
   III. Mit der Adresse von Jansson auf dem ersten Blatte.
3. Adam und Eva. B. 40.
   II. Mit der Adresse von Robb. de Baudous.
4. Sechs Bl. Die Sünderinnen. B. 45—50.
   Auch das erste Blatt trägt die Adresse des Baudons und auf dem zweiten Blatt fanden wir die Adresse von Pieter de Reyger.
5. Venus. B. 51.
   I. Vor der Adresse.
6. Drei Bl. Die Nymphen der Diana. B. 59—61.
   III. Auf dem ersten Blatt ausser der Adresse von Jansson auch im Unterrande die von Justus Danckers.
7. Drei Bl. Die drei Göttinnen. B. 62—64.
   In späteren Abdrücken fehlen die Unterschriften, indem der Unterrand der Platten weggeschnitten wurde; man bemerkt noch Spuren der oberen Ausläufe der Buchstaben.
8. Sieben Bl. Die Gottheiten. B. 73—79.
   II. Mit der Adresse von J. C. Visscher auf dem ersten Blatte.
9. Jael und Sisara. B. 107.
   I. Vor der Adresse des Joannes Starterus.
   II. Mit derselben.
   III. Mit jener von J. C. Visscher, der Künstlername ist gelöscht.
   Es gibt eine vorzügliche originalseitige Copie, hier fehlt beim Künstlernamen das: sculp. und die Dedication, welche im Original rechts vor den zwei Versen im Unterrande steht; in der Copie stehen die beiden lat. Verse in der Mitte.
10. Judith. B. 108.
   IV. Mit der Adresse von Cl. de Jonghe.
11. Diana und Calisto, nach Moreelse. B. 115.
   I. Vor dem Namen des Malers.
12. Die Wissenschaft, nach Goltzius. B. 117.
   I. Vor aller Schrift. Ein solcher Abdruck, als Clairobscur gedruckt, war in der Sammlung von v. d. Kellen.

Herman Saftleeven.

B. I. p. 235. Wgl. 31.

1. Die zwei Barken beim Felsen. B. 20.
   I. Vor Beschattung des Berges links.
2. Das Haus unter dem Felsen. B. 21.
   I. Vor Nadelarbeiten an den Bergen rechts.

Abr. van Santvoort.

1. Grosse perspectivische Ansicht der Stadt Brüssel, aus 3 Blättern bestehend, oben ist das Bildniss Philipp's IV. und sein Wappen, links die Infanten auf der Falkenjagd. Dieses Beiwerk ist nach N. van der Horst. A. Santvoort inv. et fecit Bruxellae.
   H. 425 Mm. Br. (aller 3 Bl.) 1225 Mm. (V. d. Kellen.)

Godefried Schalken.

1. Corn. van Beveren, Bürgermeister von Dordrecht, nach J. v. Hoogstraten. G. Schalken fecit. H. 203 Mm. Br. 141 Mm.
   I. Vor: fol. 842 auf der Säule links.
2. Math. van den Bronck, nach demselben.
   H. 198 Mm. Br. 140 Mm.
   I. Vor aller Schrift. (Ridder.)
3. Die Guitarre-Spielerin. Fol.
4. M. van Reverhorst, Prof. der Anatomie im Haag. Fol.
5. Gerh. Dow.
   I. Von der grösseren Platte.

Mathias Schoevaerdts.

Andresen, Handbuch.

1. Der Hahnenkampf in einer Stadtstrasse; mehrere Knaben sehen dem Kampfe zu. Im Grunde vor einem Hause ein herumziehender Sänger, von vielen Personen umgeben. Rechts unten steht: M. Schoevaerdts fecit.
   H. 275 Mm. Br. 387 Mm.
2. Der Clarinetspieler vor einer Hütte, bei welcher mehrere Landleute versammelt sind. Der Spieler steht links auf einem umgestürzten Fasse. Unten in der Mitte wie das vorige Bl. bezeichnet.
   H. 276 Mm. Br. 384 Mm.
3. Der Violinspieler in einem Hofe, wo sich Landleute belustigen. Rechts unten wie die vorigen Bl. bezeichnet.
   H. 281 Mm. Br. 381 Mm.

P. van Slingeland.

1. Rippert Jansz van Groenendyck, dreizehnmaliger Bürgermeister von Leyden, gest. 1682, Kniestück nach links, sitzend. Schwarzkunst. Fol.
   Von Bartsch (Anleitung z. Kupferstichk. I. p. 240) fälschlich dem Gole zugeschrieben. Es sollen nur zwölf Exemplare abgezogen worden sein, worauf die Platte vergoldet wurde.

Jan van Somer.

Wessely in Naum. Arch. XV. p. 105.

1. Wilhelm Heinrich von Oranien. W. 23.
   II. Die Künstlernamen sind gelöscht.
2. Zwei Mönche mit dem Mädchen. W. 92.
   Das Monogramm PVS befindet sich unten in der Mitte unterhalb der Kante des Tisches; das Blatt ist also von Paul van Somer.

3. Trinker im Keller. W. 113.

I. Vor der Adresse.

4. M. A. Ruyter. (cf. W. 19.) Er hält den Commandostab in der Linken. Nach K. Dujardin.

H. 335 Mm. Br. 252 Mm. (Ridder.)

5. Bruchius. Brustbild mit Rundung, die an drei Seiten segmentirt ist, nach links, heraussehend, mit langem Haar und Schnurrbart. Im Unterrande in vier Zeilen: HERCULES claret etc.; rechts unten: van Somer fec.

H. 145 Mm. Br. 98 Mm.

6. Unbekanntes männliches Bildniss in ganzer Figur in einer Landschaft vor einem Baumstamme stehend. Der Dargestellte ist antik bekleidet, mit reichem Haarwuchs und Sandalen, den linken Fuss über den rechten kreuzweis vorgestellt und streichelt den Kopf eines grossen Hundes. Links unten steht hell auf dunkelm Grunde das Monogramm und fe.

H. 245 Mm. Br. 181 Mm.

7. Kaiser Leopold. Brustbild in ovaler Einfassung, nach rechts, mit Schnurr- und Knebelbart und einem Lorbeerkranz auf dem reichen herabfallenden Haare; er trägt einen perlenbesetzten Mantel und den Orden des goldenen Vliesses. Links unten das helle Monogramm. Im Unterrande steht: LEOPOLDUS IGNATIUS IMPERATOR AVGVSTVS etc. Rechts: de Lespine ex: H. 325 Mm. Br. 245 Mm.

8. Bathseba im Bade. Sie sitzt fast nackt im Garten vor dem Brunnen, der rechts steht und oben von einem Löwen mit der Kugel gekrönt ist. Sie streckt die Linke dem Briefe entgegen, den ihr ein Mohrenknabe darreicht. Links im Grunde das Schloss, auf dessen Söller König David sichtbar erscheint. Links unten steht hell: IVS.

H. 197 Mm. Br. 244 Mm.

9. Maria mit dem Kinde. Ganze Figuren. Sie sitzt auf der Erde und ist zum Kinde geneigt, das vor ihr liegt und schläft. Links unten auf einem Steine steht: F. Parmens jnu., auf einem zweiten: j. van Somer. In der Mitte: F. de Wit exc.

Dieselbe Composition hat W. Vaillant (W. 82) gegenseitig geschabt.

H. 217 Mm. Br. 265 Mm.

10. Verleugnung Petri, Kniestück. Petrus wärmt sich rechts am Feuer die Hände, die Magd zeugt gegen ihn und links befragt ihn ein Soldat, der mit der Linken eine Picke hält. Nach G. Seghers. A. Pauli hat dieselbe Composition gestochen. Rechts auf dem Kohlenständer steht hell das Monogramm. H. 270 Mm. Br. 213 Mm.

11. Diana. Sie liegt in ganzer Figur rechts vor einer Fontaine und schläft. Bei ihr wachen zwei Jagdhunde; auf dem Halsbande des hinteren steht hell das Monogramm . I. V. S .

H. 200 Mm. Br. 241 Mm.

12. Entführung der Europa. Sie ist fast ganz nackt und der Stier entführt sie durch das Meer nach links. Rechts am Ufer sieht man drei Nymphen,

erschreckte Zeugen des Vorgangs. Links unten das helle Monogramm und inv., rechts 1681. . H. 185 Mm. Br. 255 Mm.

13. Entführung der Proserpina. Pluto entführt sie im Wagen, den zwei Rosse ziehen und sich nach rechts zum Abgrund bewegen. Amor in Wolken schwebend, hält die Zügel, eine nackte Nymphe sucht links den Wagen anzuhalten. Das Monogramm rechts unten kaum lesbar.
H. 180 Mm. Br. 240 Mm.

14. Pyramus und Thisbe; ersterer liegt links vor einer Fontaine, auf welcher ein Amor sitzt, vor ihm steht Thisbe und ersticht sich mit dem Schwert. Ohne Bezeichnung. H. 196 Mm. Br. 243 Mm.

15. Idylle. Vorn sitzen drei Bacchanten, vor ihnen eine nackte Bacchantin mit dem schlafenden Kind; im Grunde ein tanzendes Bacchantenpaar, rechts bei Säulen zwei flötende Satyrn. Auf dem Sack des sitzenden Mannes in der Mitte steht hell das Monogramm und f. (Nach S. Vovet.)
H. 252 Mm. Br. 185 Mm.

16. Die Vorlesung des Briefes. Gegenseitige Wiederholung von W. 108. Links unten steht: Gerars pinx, in der Mitte: Vansomer f., rechts: F. de Wit Excudit. H. 262 Mm. Br. 216 Mm.

17. »The Englis Crispin«. In einem Gemache, in dessen Grunde links das Himmelbett sichtbar ist, sitzt eine junge Dame nach rechts gewendet, mit entblösster Brust im Lehnstuhl und lässt von dem jungen vor ihr knieenden Schuster den Schuh anprobiren. Rechts auf der Wand ein Spiegel, in dessen Medaillon das Monogramm und links im dunkeln Unterrande nochmals erscheint. Unterschrift, wie oben.
H. 255 Mm. Br. 187 Mm.

18. Die Trinker. Kniestück, in der Mitte das Fass, rechts sitzt dabei ein Mann mit dem Krug, links ihm gegenüber ein altes Weib mit hohem Glas, zwischen beiden steht im Grunde der Raucher. Links oben steht weiss: A. ostade. Das Monogramm, ebenso, ist auf der Bank, auf welcher der Mann sitzt. H. 241 Mm. Br. 165 Mm.

19. Der Schullehrer. Ganze Figuren. Derselbe sitzt rechts und straft einen vor ihm stehenden Knaben auf dessen Hand ab, im Grunde links sitzen hinter einer Bank drei andere Schulknaben. Oben in der Mitte steht auf einem Zettel: van Somer fe. 1676.
H. 215 Mm. Br. 264 Mm.

20. Das Saufgelage. Ganze Figuren. Drei Männer sitzen um den Tisch, der links auf der Tonne sitzende hält die Pfeife, der mittlere trinkt und der dritte rechts übergibt sich; ein vierter verrichtet links im Grunde die Nothdurft. Unter dem Tische ist ein Hund. Ohne Bezeichnung.
H. 203 Mm. Br. 232 Mm.

Paul van Somer.

(Wessely in Naum. Arch. XVI. p. 39.)

1. Wilhelm Joseph, Baron von Gent. Kniestück. Der holländische Admiral steht fast in Vorderansicht, hat einen Spitzenkragen, gesticktes Wehr-

gehänge und an der Kette ein Medaillon mit stehendem Löwen; er stützt die Linke in die Seite und die Rechte auf den Commandostab; im Grunde die See mit vielen Schiffen, links ein brennender Ort. In der Mitte des Unterrandes das Wappen, zu beiden Seiten auf drei Zeilen die Inschrift: HEER WILHELM IOSEPH BARON VAN GENT etc. Darunter acht holländische Verse (zu jeder Seite vier). Dit is Afbeeltsel etc. Mit der Dichterunterschrift Romane. Links darunter Paulus van Somer fecit., rechts: Clemendt de Jonghe Excudit. Radirt.

H. 446 Mm. Br. 352 Mm.

2. Charlotte de Beenrewaerd. Fast ganze Figur. Sie sitzt auf einem Hügel neben dem Felsen, hält mit der Rechten einen Kranz und stützt die Linke auf eine Vase. Im Grunde Bäume. Im Unterrande die Unterschrift: Mademoiselle Charlotte de Beeurewaerd. Unter dem Stichrand links: P. Lely Eques Pinxit. Rechts: P. Van Somer Sculp. Londini. Links unten beim Plattenrand: de Lespine ex, rechts: Cum. Privilegio etc. Radirt. H. 352 Mm. Br. 245 Mm.

3. Die Freundschaft Christi. In einer Landschaft mit antiken Baulichkeiten sitzt in der Mitte auf einem Erdhügel Maria und nimmt mit der Linken Blumen aus dem Körbchen, das ihr zwei Engel bringen; links sitzt Elisabeth und vor beiden spielt sich das sitzende Christkind mit dem Lamm, bei ihnen steht der kleine Johannes. Joseph im Gespräch mit Zacharias ist links im Grunde hinter einem Hügel, über den ein Wasserfall gebildet wird. Rechts unten steht: Paul van Somer in et fecit 1674. Im Unterrande links: Malbouré excudit etc. Radirt.

H. 260 Mm. Br. 320 Mm.

4. Alttestamentliche Darstellungen; Folge von sechs links unten numerirten Blättern:

a. Abraham empfängt den Besuch der Engel. P. van Somer in f. Unten die betreffende Bibelstelle in lat. Sprache.
b. Der Engel findet Hagar am Wasser.
c. Verstossung der Hagar.
d. Der Engel zeigt Hagar die Quelle.
e. Abraham geht mit Isaak auf den Berg Moriah.
f. Der Engel hindert Abraham's Opfer.

Alle Blätter tragen die Adresse von P. Landry.

J. van Stalburch.

B. X. p. 476.

1. Bildniss des Gemma Frisius (Mediciner, Mathematiker und Astronom). Aet. 47. A⁰ 1555. Er sitzt, umgeben von Büchern und Instrumenten bei einem Tische und hält beide Hände über dem Globus. Rechts oben in einer Cartouche vier lat. Verse: Qui varium Coeli etc., links: Stalburch faciebat. 1557. Lovanii. Fol. (Ellinckhuysen.)

Dirk Stoop.

B. IV. p. 91. Wgl. Spl. 157.

1. Die beiden Pferde auf der Weide. B. 3.

I. Vor der Luft und mit schwacher Bordure. (Alferoff.)

2. Cavalleriekampf. W. p. 166. b.

I. Mit dem gerissenen Künstlernamen rechts vorn.

II. Der Name ist getilgt.

III. Die Platte oben verkürzt, die Paginirung ist damit verschwunden; H. jetzt 265 Mm., während sie früher 271 Mm. betrug. (Ridder.)

Daraus erhellt, dass alle 5 von Weigel p. 166 angeführten Blätter dem Stoop angehören und Weigel's Zweifel unbegründet war.

Jonas Suyderhoef.

Wussin.

1. Joh. Coccejus. W. 20.

III. Mit der Adresse von J. de Ram.

2. Ren. Descartes. W. 23.

I. Vor der Adresse von P. Goos. (Didot.)

(Nach Cl. de Jonghe kommt noch die Adr. von Allàrdt.)

3. Gilles de Glarges. W. 29.

II. In der Mitte ist D. Danckerts hinzugetreten.

III. Beide Adressen gelöscht und an Stelle der ersten steht jetzt Cl. de Jonghe.

4. Adr. Heereboord. W. 32.

II. Ueberarbeitet; der Mantel deckt den grössten Theil des Kleides.

5. Jean Koets. W. 48.

I. Vor den Worten: R. Koets Pins. (Didot.)

6. Anna Maria Schurman. W. 78.

I. Vor der Adresse von Banheiningh. (Heimsoeth.)

7. G. Voet. W. 93.

Zwischen I. und II. von Wussin ein Mittelzustand, mit der Adresse von Hoeius, doch ist LI und 1640 unverändert geblieben. (Braunschweig.)

III. Ueberarbeitet, der Kopf älter und ohne Bart, mit Käppchen und mit der Adresse von J. Tangena.

8. Sturz der aufrührerischen Engel. W. 104.

II. Vor Deckung der Blössen und mit der Adresse von F. de Wit. (Braunschweig.)

Mit Wussin's Bestimmung der Zustände nicht vereinbar.

9. Der Trinker. W. 119.

Mittelzustand zwischen II. und III. mit der Adresse Frans Carelse.

10. Maria das Kind nährend. Kniestück. Das Kind liegt in der Wiege, Maria, über dasselbe geneigt, spritzt Milch aus der linken Brust auf dasselbe. Unten zwei lat. Disticha: Hiblaei rores etc. P. P. Rubens Pinxit. Cum. Priuil. H. 160 Mm. Br. 142 Mm.

Willem Swanenburg.

Ngl. XVIII. 32.

1. Loth mit seinen Töchtern; nach Rubens. Bas. 5.

I. Vor aller Adresse.

2. Christus, von vielem Volke umgeben, lässt die Kinder zu sich kommen.

Im Schatten vor der sitzenden Mutter das Monogramm, unten vier lat. Verse: Fonte sacro etc. J. C. Visscher exc.

H. 267 Mm. Br. 305 Mm. (Braunschweig.)

3. Zwei Bl. Frömmigkeit; Vergänglichkeit, nach Bloemaert.

I. Vor der Adresse.
II. J. Janssonius exc.
III. Cl. de Jonghe exc.
IV. Nic. Visscher exc.

4. Die Sünder des alten und neuen Testamentes.

Im ersten Abdruck, vor der Adresse von Janssonius und vor den Nrn. besteht die Folge nur aus fünf Blättern. Im zweiten numerirten Abdruck ist Magdalena mit der Nr. 4 in die Folge als sechstes Blatt aufgenommen worden.

5. Vier Bl. Allegorien auf Reichthum und Wollust.

I. Mit des Künstlers Adresse.

6. Juno, am Fusse eines Baumes links sitzend, hält mit beiden Händen eine Vase. Nach Bloemaert. Mit der Adresse von Razet.

H. 259 Mm. Br. 185 Mm. (Ridder.)

7. Andromeda, nach J. Saenredam.

I. Mit der Adresse von R. de Baudous.
II. Mit jener von Joan. Janssonius.

8. Der durch Segel gezogene Wagen, nach einer Erfindung von Simon Stevin. Er bewegt sich am Strand von Scheveningen nach links. Aus drei Bl. bestehend, die von links mit a, b, c bezeichnet sind. Oben in zwei Zeilen, sich über alle drei Bl. ausdehnend die Ueberschrift: CURRUS VELIFERI etc. Nach J. de Gheyn.

H. 540 Mm. Br. (aller 3 Bl.) 1242 Mm.

I. Vor den Cartouchen; auf dem Blatte rechts steht: C. v. Sichem et H. Haestens excudebat cum gratia et privilegio, vor den Buchstaben a, b, c.
II. Mit den leeren Cartouchen, H. Haestens ist durch Striche gedeckt und unlesbar.
III. Mit latein. und franz. Inschrift in den Cartouchen, an Stelle von C. v. Sichem steht jetzt Henricus Hondius.
IV. Mit der Adresse von C. J. Visscher und mit den Buchstaben.

Das Blatt ist in allen vier Zuständen ausserordentlich selten.

Es gibt eine alte Copie, auf einem Blatte, links oben steht: CVRRVS VELIFERI Ill^{mi} Pr. MAVRITII NASSOVII.

H. 436 Mm. Br. 570 Mm.

9. Aristoteles, Büste in Profil nach rechts, auf dem Haupte eine Mütze, mit langem Barte und langem Lockenhaar. Unten auf einer Cartouche: ARISTOTELIS STAGIRITÆ | EFFIGIES. | EX BIBLIOTHECA LUGDUNO-BATAVA. 8°.

10. Johannes van den Hout, Secretär der Stadt Leyden. Büste in Oval. 4.

11. Cornelius Duyn, 1611. Büste in Oval, um welches die Schrift: CORNELIVS DVYN PATRICIVS AMSTELDAMVS I. V. L. Nach J. de Gheyn.

H. 125 Mm. Br. 100 Mm.

12. Johann Wilhelm, Herzog von Jülich; nach Matham.

I. Vor der Adresse des Jacobus Marci.

13. Wilhelm, Herzog von Jülich; nach Demselben.

I. Vor der Adresse des Janssonius.

14. Cornelis Musius, Dichter. Büste, halb nach links, mit pelzverbrämtem Kleide. Unten eine lat. Inschrift in sieben Zeilen. Nach M. van Heemskerk.

H, 154 Mm. Br. 101 Mm.

Herman van Swanevelt.

B. II. p. 247. Wgl. 22.

1. Mercur und Battus. B. 95.

Ib. Vor der Adresse von Valdor.

2. Battus wird in einen Stein verwandelt. B. 96.

Ib. Ebenso.

3. Landschaft mit einer Cascade, links zwei Männer, ein Weib und ein Hund, in der Mitte nähert sich ein Fischer dem Flusse. Bezeichnet: Herman van Swanevelt Inventor fecit et excudit. Le Roux ex.

(Artaria, ohne Maassangabe.)

Michel Sweerts.

B. IV. p. 413. Wgl. Spl. 224.

1. Der Raucher. B. 2.

Dasselbe nochmals vom Meister gegenseitig und kleiner wiederholt, Unten das Monogramm.

H. 87 Mm. Br. 84 Mm. (Berlin.)

2. Der nackte Mann, vom Rücken gesehen; er hält mit der Rechten einen Bogen. Links ein Baumstrunk mit zwei kleinen Aesten, von deren einem der Köcher mit Pfeilen herabhängt. Links unten steht: Michael Sweerts Eq. inu. et fe. H. 336 Mm. Br. 215 Mm. (Ridder.)

Augustin Terwesten.

Andresen, Handbuch.

1. Rettung des Kindes Moses. Links unten: Paulus, veronensis, inv.; rechts: A. Terwesten fec. A°. 1680.

H. 254 Mm. Br. 404 Mm.

I. Wie beschrieben.

II. Die Künstlernamen (der Stecher in der Mitte) in kleineren Charakteren, rechts: A. Blooteling ex: Cum Privilegio.

2. Anbetung der Weisen. Die h. Familie links im Stalle, der in einer Ruine errichtet wurde. Einer der Weisen, vom Pagen begleitet, kniet vor dem Kinde, die anderen zwei Weisen befinden sich rechts, eben da im Grunde bemerkt man Pferde.

H. 147 Mm. Br. 329 Mm. (Camberlyn.)

3. Endymion, rechts sitzend und schlafend; Diana im Wagen, von zwei Schwänen gezogen, steigt von den Wolken zu ihm nieder. Links im Unterrande: A. Ter Westen In. et fe. a Rooma.

H. 125 Mm. Br. 163 Mm.

4. Herm. Glaser, Büste nach links, im geistlichen Gewande, in Oval. Umschrift des Ovals: M. HERMANNUS GLASERUS etc. Darüber zwei vierzeilige Strophen: MORTIS ACERBA DIES etc. Links unten: A: Terwesten fecit Aquaforti et in lucem edidit, rechts: Hagae Comitis 1. Decemb: A°. 1681.

H. 290 Mm. Br. 205 Mm.

Lucas van Uden.

B. V. p. 11. Wgl. Spl. 228.

1. Der breite Weg. B. 42.

I. Aetzdruck vor vielen Arbeiten und vor der Adresse. (Berlin.)

2. Der Samaritaner bei der Herberge. B. 55.

I. Aetzdruck vor aller Schrift, vor Hinwegnahme des Unterrandes. (Kalle.)

3. Das Kapuzinerkloster. B. 56.

I. Vor vielen Arbeiten, besonders an der Staffage; der laufende Hund ist ganz weiss. (v. Mecklenburg.)

4. »Cleydael, Anno 1661.« L. van Uden del. ineavit et fecit. In Vogelperspective. gr. qu. Fol. Das Maass nicht angegeben. (Ellinckhuysen.)

Paulus van Utenwael.

Nagl. XIX. p. 283.

1. Arnold Eickius von Utrecht, halbe Figur nach links, mit langem Bart, die rechte Hand ruht an einer Lehne, auf welcher das Monogramm P. V. W. steht. Unten sechs Verse: EICKIUS HIC ILLE EST etc.

H. 246 Mm. Br. 181 Mm.

I. Vor dem Wappen, der Devise und dem Jahr 1572.

2. Nonius de Alvaros, Carmelitermönch, Büste nach rechts, mit Bart; er hält mit der Rechten das Modell einer Kirche. Im Grunde rechts sieht man durch ein Bogenfenster ein Cavalleriegefecht. Das Bildniss ist mit Kriegstrophäen umgeben. Rechts steht: 1574 PAVLVS VTĒWAEL. F. Oben acht lat. Verse in zwei Abtheilungen: QVI LVSITANÆ SVPREMO etc.

H. 244 Mm. Br. 190 Mm.

3. Maximilian Graf de Bossu, Büste nach rechts, mit kleinem Bart. Links oben das Wappen. Unten auf einer Tafel: MAXIMILIEN CONTE DE BOSSV etc. Paulus vtēwael Fecit 1573.

H. 141 Mm. Br. 92 Mm.

4. Stadtplan von Hoorn 1596. Rechts oben hält Neptun auf seinem Wagen das Stadtwappen und den Dreizack. Rechts unten steht: PAVLVS VTENWAEL. F. qu. Fol.

Moses van Uytenbroeck.

B. V. p. 79. Wgl. Spl. 236.

1. Abraham und Hagar. B. 2.

I. Vor Arbeiten in der Ferne, im Schatten des Mittelgrundes und im Wasser.

2. Tobias heilt seinen Vater. B. 16.

I. Vor der Ferne und dem Schatten im Mittelgrunde.

3. Der bärtige Mann unter der Kürbisstaude. B. 34.

Es ist der Prophet Jonas. Das Blatt ist Pendant von B. 7.

4. Eine Kuh in der Landschaft, in Profil nach rechts stehend. Vor ihr liegt ein Schaf. Links unten steht: Mo. V. Wt. f., darunter Mo. V. Wt. ex. Pendant zu W. 63.

H. 80 Mm. Br. 98 Mm. (Berlin.)

5. Das sitzende Weib. B. 35.

I. Vor dem Künstlernamen.

Werner van den Valckert.

Nagl. XIX. p. 307. Mgm. V. N. 1971.

1. Die Holzsammlerin. Sie kniet auf dem rechten Fusse, nach Links gewendet, und indem sie ein Stück Holz aufhebt, scheint sie mit dem Manne zu sprechen, der vor ihr steht. Hinter dem Weibe steht ein fast ganz nackter Knabe. Unten in der Mitte das Monogramm des C. J. Visscher und :exc. Ohne Bezeichnung, aber sicher unserem Meister angehörend. H. 166 Mm. Br. 134 Mm. (Braunschweig.)

Adrian van de Velde.

B. I. p. 211. Wgl. Spl. 26.

1. Die Thierfolge. 10 Bl. B. 1—10.

Die zweiten Abdrücke mit der Adresse von Just. Dankers zerfallen in zwei Zustände und zwar haben die früheren folgende Merkmale:

B. 1. Bevor der starke Aetzflecken links über dem Monogramm entfernt wurde.

B. 2. Die Einfassungslinie ist mehrmals unterbrochen.

B. 3. Mitten auf dem Rücken der liegenden Kuh sieht man zwei radirte muldenartige Schatten.

B. 4. Mit einem Aetzflecken in der rechten oberen Ecke.

B. 5. Mit starken Aetzflecken ebenda und in der Luft über dem Rücken der Kuh.

B. 6. Mit einem starken schwarzen Aetzflecken auf dem unteren Drittel der Einfassungslinie links.

B. 7. Die Einfassungslinie fehlt oben links bis in die Mitte des Blattes.

B. 8. Mit langen schmalen Aetzflecken in der weissen Luft hinter dem Schwanze des Kalbes.

B. 9. Die Einfassungslinie links unten an der beleuchteten Stelle des Bodens ist beim Aetzen schlecht gekommen, aber noch sichtbar; in späteren Drucken verschwunden.

B. 10. In der Luft bemerkt man einige feine vom Schleifen herrührende Linien. (v. Liphart.)

2. Das Hirtenpaar. B. 17.

II. Mit der weissen Stelle und mit der Adresse von F. de Wit (was mit Weigel's Angabe sich nicht vereinen lässt. (Berlin.)

Abraham Verboom.

B. IV. p. 71.

1. Die Hütten. B. 1.

I. Aetzdruck vor der Luft und vor der Bordure. (Berlin.)

Hendrik Verschruing.

B. I. pag. 121. Wgl. Spl. 17.

1. Römische Ruinen; links auf einem Hügel, der theilweise mit einer Mauer eingefasst ist, eine Gruppe von Baulichkeiten mit dem Tempel der Roma, rechts Aussicht in die Ferne. Man bemerkt als Staffage Thiere und Hirten.

H. 115 Mm. Br. 194 Mm. (Berlin aus v. Mecklenburg's Sammlung.)

Cornelis Visscher.

Wussin.

1. A. D. Winius. W. 53.

Der II. Zustand ist, wie W. vermuthete, vor der Schrift. (Didot.)

2. Der Rattengiftverkäufer. W. 160.

I. Vor den Worten INV. ET SCULP. unter dem Namen und vor dem Wappen von Amsterdam über demselben. (Schloesser.)

Jan de Visscher.

Wessely.

1. Ioan Uitenbogaerdt. W. 17.

I. Vor aller Schrift. (Ridder.)

2. Der Mohr. W. 27.

I. Vor aller Schrift.

3. Kirmess im Dorfe. W. 56.

III. Mit G. Valck. IV. Mit N. Visscher. V. Ohne Adresse.

4. Der kleine Ball. W. 57.

III. Mit G. Valck. IV. Ohne Adresse.

5. Der Hirt im Schafpelz. W. 94.

Wir sahen einen sehr schönen Abdruck mit: J. Du Bois Ex.

Lambert Visscher.

Wessely.

1. C. Drélincourt. W. 3.

I. Vor der Jahreszahl 1665, bevor das Lebensalter 68 in 70 verwandelt wurde und vor dem: cum privilegio Regis.

2. Leon. Golling. W. 5.

I. Vor aller Schrift.

3. Maria Theresia. W. 11.

III. Mit der Adresse von Rochefort.

4. Carel Rabenhaupt. W. 15.

II. Links steht die Adresse: Clemendt de Jonghe excudit.

5. Der lachende Knabe mit der Katze. W. 27.

I. Vor aller Schrift.

6. Titelblatt. W. 31.

Fünf Personen, darunter Salomon und Cyrus umgeben eine Vase, darin sich eine Sonnenblume befindet, auf welcher der Titel des Werkes steht. Unten steht links: Andr. Stech delin. Ao. 1670; rechts: L. Visscher sculp. A° 1674.

H. 324 Mm. Br. 197 Mm. (Berlin.)

Simon de Vlieger.

B. I. p. 21. Wgl. Spl. 3.

1. Der Bach. B. 1.
   I. Vor dem Monogramm und vor Arbeiten. (Baron Isendoorn.)
2. Die Landzunge. B. 4.
   I. Aetzdruck, vor dem Himmel, vor Nr. 2 links oben, vor dem Buchstaben F nach dem Monogramm und vor anderen Arbeiten.
3. Der bewachsene Hügel. B. 7.
   I. Vor Hinzufügung des hohen Flussufers im Grunde, am Rande rechts; der Baumstamm des vordersten Baumes auf dem Hügel links hat keine Laubkrone und reicht nicht bis zur oberen Einfassungslinie.
4. Die alte Burg. B. 9.
   I. Aetzdruck, die Bäume und die Mauer des Mittelgrundes fehlen, man sieht nur einen Baum bei der Burg. Vor dem Namen.
   II. Mit dem Namen, aber vor vielen Arbeiten, das Wagendach ist weiss, der Hintergrund ist nur mit einer Linie angedeutet.
   III. Ueberarbeitet, doch ist das Terrain unter den Füssen des Hundes links noch hell geblieben.
   IV. Fertig gestellt, aber vor verstärkter Bordure.
5. Die Fischer von Scheveningen. B. 10.
   I. Vor vielen Arbeiten, der Schatten des Sattels auf dem Pferde fehlt.

Joh. Georg van Vliet.

B. Oeuvre de Rembrandt. — Link in Naum. Arch. V. p. 285.

1. Brustbild eines Alten. B. 25.
   Der erste Abdruck vor vielen Arbeiten, besonders daran kenntlich, dass die Unterlippe nicht angedeutet ist.
2. Der Zahnreisser. B. 53.
   I. Aetzdruck; der ganze linke Hintergrund weist viele lichte Stellen auf, die später überarbeitet wurden; der Grund rechts über dem Barbierbecken ist weiss. (Ellingckhuysen.)
3. Ein Bettler mit gekrümmtem Rücken in zerrissenen Kleidern mit einer Pelzmütze, die Hände über dem grossen Stock gefaltet, zurücksehend; er schreitet nach rechts. Links oben steht J. G. (verbunden) van vliet jnv. Der Grund ist weiss. Zur Folge B. 73—92 gehörig.
   H. 94 Mm. Br. 66 Mm.

Antonj Waterloo.

B. II. p. 1. Wgl. Spl. 70.

1. Die Reisenden vor der Herberge. B. 8.
   I. Aetzdruck; vor der Hinzufügung eines gabelförmigen Ausläufers an den Zweigen des trockenen Weidenstammes rechts.
2. Der viereckige Thurm am Wasser. B. 12.
   I. Aetzdruck; der kleine Busch auf der Mauer rechts am Rande zeigt nur Blattwerk, aber keine Zweige. Vor der Nr.
3. Die Schafheerde im Wasser. B. 35.
   I. Vor der Kreuzschraffirung auf dem Schafe, das 8 Mm. von der linken Einfassungslinie entfernt steht.

4. Die Hütte im Mondschein. B. 39.

II. Mit der Nr. aber noch immer vor der senkrechten Strichlage auf der Mauer der Hütte.

5. Der Reisende beim Walde. B. 53.

I. Aetzdruck vor den Wolken links und vor dem Laub am Baum in der Mitte.

6. Das Haus unter Bäumen. B. 54.

I. Aetzdruck vor Arbeiten und neuen Strichlagen vorn rechts und links im Terrain, vor einzelnen Zweigen und Blättern der Bäume.

7. Das Gehölz mit dem Zaune. B. 55.

I. Vor Hinzufügung des zweiten Baumstammes rechts neben dem grossen Baume in der Mitte des Blattes, vor dem Manne.

8. Die Baumgruppe im Wasser. B. 57.

I. Aetzdruck. Der Baum in der Ecke rechts vorn ist noch unbelaubt.

9. Der schräg gewachsene Baum. B. 58.

I. Aetzdruck. Der kleine Baum am Rande rechts theilt sich nur in zwei Hauptäste; später sind drei sichtbar.

10. Der Hohlweg bei der grossen Eiche. B. 66.

I. Aetzdruck vor dem Zweige im Baume links im Mittelgrunde.

11. Die beiden Alleen. B. 67.

I. Vor Auspolirung des kleinen Baumzweiges.

12. Der Mann und das Weib auf dem Hügel. B. 68.

I. Probedruck vor Arbeiten auf dem Strohdach, auf den Bäumen und Sträuchern. Am Schornstein und an der Giebeldecke des Daches sind die starken Grabstichelstriche nicht sichtbar, welche die Spitze des Giebels abrunden.

13. Das Milchmädchen. B. 70.

I. Aetzdruck, vor dem schief herausragenden zweiten Stamme, vor dem Schlagschatten des dicken Baumes in der Mitte, vor dem dritten Stamme in der Baumgruppe links.

14. Der Entenjäger. B. 84.

I. Probedruck, vor dem Strich, der die Flinte des Jägers schräg durchschneidet und bis zum Hals des Hundes reicht.

15. Der Hasenjäger. B. 85.

I. Probedruck. Am linken Baume auf der Anhöhe am Rande rechts sind die Ausläufer des Zweiges, der 35 Mm. von der rechten Randlinie entfernt ist, noch ganz unbelaubt.

16. Das Gehölz in der Dämmerung. B. 86.

I. Probedruck. Vor Hinzufügung eines starken, dürren Zweiges am Baume links auf der Anhöhe, 32 Mm. von der linken Randlinie entfernt.

17. Die Badenden. B. 87.

I. Probedruck. Hinter dem Hügel rechts auf dem Wege sieht man die Halbfiguren zweier Männer, die später durch einen Busch verdeckt wurden.

18. Das Dorf im Thal. B. 93.

I. Vor der zweiten Strichlage auf dem Dach des höchsten Hauses in der Mitte, auf dem Dache des Schiffs der Kirche im Grunde rechts und anderen Arbeiten im Vordergrunde.

19. Die Brücken. B. 97.

I. Probedruck. Die beschattete Seite des Giebelhauses in der Mitte hinter dem einzeln stehenden grossen Baume über der Treppe ist vor der Kreuzschraffirung, ebenso an der Kirche.

20. Die natürliche Allee. B. 99.

I. Probedruck. Vor dem Laub des vordersten Baumes, vor den Zweigen in den Büschen rechts am Wasser, der linke Theil des Terrains vorn ist in vollem Lichte.

21. Das Gehölz vor dem Dorf. B. 106.

I. Vor Auspolirung des kleinen Zweiges links oben.

22. Die Holzbrücke. B. 107.

I. Aetzdruck. Vor vielen Arbeiten des Grabstichels. Im Unterrande steht statt des späteren grossen I die Zahl Eins in der Form z.

23. Waldpartie. B. 108.

I. Aetzdruck. Der Weg und der begraste Saum desselben unterhalb des Gebüsches links vorn ist noch fast gar nicht in Schatten gesetzt, vor kleinen Zweigen am Baum in der Mitte.

24. Landschaft mit den Wanderern, die durch das Wasser gehen. B. 109.

I. Probedruck. Die Figuren im Wasser sind nur geätzt.

25. Landschaft mit dem Bauer. B. 110.

I. Vor der senkrechten Strichlage des Wassers in der rechten Ecke.

26. Der Wanderer mit dem Hunde. B. 111.

I. Vor dem Wanderer und dem Hunde und vor vielen Ueberarbeitungen.

27. Die beiden Männer in der Tiefe des Weges. B. 112.

I. Aus der Mitte der beschatteten Pflanzengruppe, links am Unterrande erheben sich einige Stengel mit Blattwerk, die noch nicht, wie später, mit unregelmässigen senkrechten Strichen bedeckt sind.

28. Die grosse Linde vor dem Wirthshaus. B. 113.

I. Der Weg, welcher sich vom linken Rande nach dem Hintergrunde zieht, hat nur eine einfache Strichlage.

29. Die Bäuerin und ihre Tochter. B. 114.

I. Die beiden Bäume rechts sind unbelaubt.

30. Der Weg durch den Wald. B. 115.

I. Vor den Figuren, vor dem schiefen Baume hinter den zwei zunächst des Weges stehenden rechts, gegen die Mitte.

31. Das Gehöft am Wasser. B. 116.

I. Vor der Belaubung des Baumes rechts, vor dem vierten Baume am linken Ufer und vor anderen Arbeiten.

32. Der Reiter bei der Hecke. B. 117.

I. Aetzdruck. Die Blätterpartien am Fusse der grossen Bäume rechts vorn werden noch nicht von einem trockenen Zweige überragt, vor Beschattung des vorderen Saumes des Kornfelds, vor Ausführung des beim Aetzen unklar gebliebenen Reiters.

33. Der schlafende Schäfer. B. 118.

I. Vor den kleinen trockenen Aesten des Baumes links und vor den hohen Gräsern an dessen Fusse.

34. Die Mutter mit drei Kindern. B. 122.

I. Vor Verstärkung des Schattens der Baumstämme mit dem Grabstichel. Der Zweig, der von der Weide links bis zum Fenster der Hütte reicht, hat kein Blattwerk.

35. Apollo und Daphne. B. 126.

I. Vor Ueberarbeitung des Baumwipfels im Mittelgrunde.

36. Mercur und Argus. B. 127.

I. Vor Beschattung des Halses der Jo.

37. Pan und Syrinx. B. 128.

I. Vor Ueberarbeitung der Figuren.

38. Venus und Adonis. B. 129.

I. Vor Ueberarbeitung des linken Fusses des Adonis, des Hügels und des Hundes, welche Stellen durch ungenügende Aetzung graue Flecken zeigen, vor Ueberarbeitung der Bäume rechts am Plattenrande und des Gebüsches darunter, über dem Kopf des Hundes, vor dem Stichelglitscher beim Hunde rechts.

39. Der Prophet von Juda. B. 133.

I. Probedruck. Das vom Wasser durchschnittene, mit Bäumen besetzte Terrain im Grunde links ist sehr hell, der Wasserspiegel hat nur eine horizontale Strichlage und zwei einzelne senkrechte Striche, die Beine des Propheten sind von den Knieen abwärts unbekleidet. Unten gegen rechts steht: A. W. f.

II. Vor Arbeiten; auf dem Wasser ist eine senkrechte Strichlage hinzugekommen, aber die Beine des Propheten sind noch unbekleidet. Unten steht: A. W. f. in.

40. Landschaft mit Sephora. B. 135.

I. Das vorspringende Dach des Hauses links hat zwischen dem Stamme des hohen Baumes und dem Laubwerk, womit es verdeckt wird, noch nicht die senkrechten langgezogenen Striche.

41. Der Waldbach. B. App.

I. Vor der Retouche mit dem Grabstichel und vor Nr. 6. In diesem Zustande ist es sicher Original.

42. Landschaft mit einem Bache, der sich im Zickzack nach vorn schlängelt; vorn rechts steht ein Baum, hinter welchem ein Häuschen sichtbar. Links oben steht: Anton Waterloo in. et exc.

H. 126 Mm. Br. 159 Mm. (Esdaile und v. Mecklenburg.)

43. Waldige Landschaft mit einem Flusse, der vorn einen kleinen Wasserfall bildet; in der Mitte eine angelnde Frau, links auf dem Wege zwischen Bäumen eine zweite Frau. Oben rechts: A. W. f. und links am oberen Rand: 3 de Verzoek 1637. Zarte Radirung.

H. 105 Mm. Br. 131 Mm. (v. Mecklenburg.)

Adrian van der Werff.

1. 2 Bl. Petrus und Paulus. Kleine Büste in Schwarzkunst, wie die Folgenden.

2. Diogenes mit seiner Laterne.

3. Schlafende Nymphe. Von jedem der drei Blätter sollen nur vier Exemplare abgezogen worden sein. (v. d. Kellen.)

Anton Wierix.

Alvin.

1. Anbetung der Könige. A. 165.
III. Mit der Unterschrift: Ecce in hoc paruo etc. nebst einer Dedication an Lud. Verreycken.

2. Erzherzog Albert von Oesterreich. A. 1831.
I. Vor dem Zusatze: et excud.

3. Derselbe. A. 1839.
II. Mit »et excud« nach fecit.

4. Margaretha von Oesterreich, gegenseitig in gleicher Grösse zu A. 1970. Unten steht: Margaretha etc. Anton Wierx fecit et excud.
H. 80 Mm. Br. 57 Mm.
II. Mit der Adresse von Hieron. Wierix.

5. Erzherzog Albert von Oesterreich, als Cardinal, Büste nach rechts, der Hintergrund ist hell (wie A. 1839). Unterschrift: Albertus Card. Archiep. Tolet. etc. Anton. Wierx fecit et excud.
H. 81 Mm. Br. 60 Mm. (Berlin.)

Hieronymus Wierix.

1. Henriette Balzac d'Entragnes. A. 1860.
I. Mit der Adresse Paul^{es} de la Houve.

2. Ludwig von Bourbon. A. 1874.
I. Vor dem Stechernamen.

3. Fr. Maelson. A. 1968.
I. Vor der Inschrift im Unterrande.
II. Mit derselben, aber vor der Iahreszahl und dem Alter; mit Fransois.

4. Pietà. Maria hält den todten Heiland im Schoosse, zwei Engel unterstützen sie. Hieronimus W. in et fe. Unten sechs lat. Verse: Christus qui curam etc. H. Liefrinck excu.
H. 122 Mm. Br. 82 Mm. (Berlin.)

5. Allegorie. Eine Frau deutet einem alten Manne mit zwei Kindern nach dem Himmel, aus welchem Münzen, Aehren, Kronen etc. herabfallen. Rechts im Grunde wird der Reiche unter seinen Schätzen vom Tode überrascht. M. D. Vos in. Ieronimus W. fe. Oben vier lat. Verse: Est coelo demisa etc. Unten acht lat. Disticha: Gratia magna etc.
H. c. 265 Mm. Br. 322 Mm.

6. Königin Elisabeth von England, halbe Figur in Oval. Unten steht: Hieronimus Wirix fecit.
H. 77 Mm. Br. 60 Mm. (Didot.)

7. H. Beck, Büste in Oval, das im Viereck liegt. nach links halb gewendet. Um das Oval steht: Hieronymus Beck aetat. suae L. anno M. D. XCVII. Darunter: Hi Wiericx scu D: Blieck ex.
H. 72 Mm. Br. 72 Mm. (Didot.)

8. Männliches Bildniss, Hüftbild nach rechts, jugendliches Gesicht mit Halskrause und Kette, die Rechte in die Seite gestemmt. Vor demselben

liegen auf dem Tische Krone, Scepter und Reichsapfel. Neben der Krone steht: H. W.

H. 100 Mm. Br. 83 Mm. (Berlin.)

9. Desgleichen, Hüftbild nach links, er hält die Handschuhe. Unten links steht: H. W. H. 98 Mm. Br. 76 Mm.

10. Desgleichen, halbe Figur, nach rechts in Oval. Um dieses steht: De Ionst naer v lands maniere best eetatis suae 21 anno, 1577. Oben in der Mitte: IH. W., H. 85 Mm. Br. 70 Mm.

Johann Wierix.

1. Das jüngste Gericht. A. 303.
   I. Bevor die Adresse: Hans de Beeck excudit Coloniae unter dem Stechernamen gelöscht wurde. (Ridder.)
2. Catharina von Bourbon. A. 1872.
   I. Mit der Adresse von P. de la Houve.
3. Maria de Médicis. A. 1978.
   I. Ebenso.
4. Jean Pillier. A. 2013.
   I. Vor aller Schrift. (Didot.)
5. Ottavio Pisani. A. 2015.
   I. Vor der Inschrift um das Oval und auf der Tafel.
6. Jean Sarasni. A. 2024.
   I. Vor der Inschrift auf der Tafel.
7. Die Krönung Mariae, unten Landschaft. Bezeichnet: Johan. W. In. Ex. Cvm Gra. Privilegii. Regis etc. 1602.
   H. 117 Mm. Br. 83 Mm.
8. Christ. Plantinus. Brustb. in Rundung nach rechts, mit pelzverbrämtem Oberkleide. Oben steht: Joannes Wierix fecit, um die Rundung: Christophorus Plantinus MDXXCIIX. Labore et constantia. Aet. LXXIIII. Unten zwei Disticha: Vincis dum pateris etc.
   H. 117 Mm. Br. 98 Mm. (Berlin, Didot.)
9. Männliches Bildniss, Kniestück nach rechts; er hält mit der Linken ein Buch. Unten rechts steht: Johā. W.
   H. 145 Mm. Br. 100 Mm.

Thomas Willeborts (Bosschaert).

1613—1659.

1. Halbfigur eines Trinkers, dessen Haupt mit Weinlaub bekränzt ist; er hält mit der Linken einen Weinbecher. Unten gegen links steht: T. W. B. in Spiegelschrift. Das einzige bekannte Blatt des Künstlers.
   H. 90 Mm. Br. 84 Mm. (Santarelli.)

Thomas Wyck.

B. IV. p. 139. Wgl. Spl. 170.

1. Die Spinnerin. B. 6.
   I. Vor dem Monogramm des Künstlers. (Kalle.)
2. Der geöffnete Koffer. W. 25

Man hatte das Blatt auch dem L. Bramer zugeschrieben, nach einer mündlichen Mittheilung van der Kellen's wird jetzt ein J. Matham (nicht Jac. Matham) als Verfertiger desselben genannt.

Reinier Zeeman (Nooms).

B. V. p. 121. Wgl. Spl. 247.

1. Marine. B. 1.

I. Vor der Adresse Danckerts.

2. Die Matrosenschlägerei. B. 2.

I. Ebenso. (Beide Bl. in Berlin.)

3. 4 Bl. Die Elemente. B. 19—22.

III. Mit der Adresse von Jochem Ottens.

IV. Mit jener von F. de Wit, auf dem ersten Blatte.

4. Marinen. B. 31—38.

Diese Folge existirt auch im IV. Zustand mit der Adresse von W. de Broen und mit doppelter Einfassung.

5. Die Folge der Seeschlachten. B. 99—106.

IIb. Vor der Adresse G. Valck (W. III.) existirt die Folge mit der Adresse von F. de Wit.

6. Die Folge der Marinen. B. 107—118.

Von den Nrn. 108—110. 112—114. 116—118. kennt man Abdrücke mit leerem, 12 Mm. breitem Unterrand, der später bis zum Stichrand weggenommen wurde. Es dürfte auch mit den übrigen Blättern dieselbe Bewandtniss haben. (Berlin.)

7. Marine. W. 118 bis

I. Mit breitem, leeren Unterrande.

II. Mit der Inschrift in diesem.

III. Die Platte verkleinert, der Unterrand weggenommen, doch sind noch theilweise Spuren von Buchstaben geblieben. Vor dem Künstlernamen und der Adresse.

IV. Mit dem Namen und Tooker's Adresse.

V. Mit C. Allard.

8. Marine mit grossem Dreimaster. W. 170.

I. Vor aller Schrift. (Brentano.)

9. Marine. In einem Passepartout mit Kriegsemblemen, welches für das Bildniss von M. H. Tromp verwendet wurde, das M. Mouzyn nach J. Lievens gestochen hat (auch für die Bildnisse der Admiräle J. Evertsen, van Galen und M. A. Ruyter) erblickt man unten die Ansicht der offenen See mit vielen grossen Schiffen, die nach links segeln, rechts am Ufer befinden sich vier Männer und links unten steht des Künstlers Monogramm: Z. M.

H. (der Radirung von Zeeman) 49 Mm. (Ridder.)

Zur Geschichte der Buchstabenreform in der Renaissance.

Dürer — Pacioli — Lionardo.

Es ist bekanntlich das Zeitalter der Renaissance, das uns — ein Seitenstück im Kleinen zu so vielen grossen auf halbem Wege erlahmten Reformbestrebungen und den daraus zurückbleibenden Spaltungen im geistigen Leben — die fatale Doppelwährung im Bereiche der Schriftzeichen hinterlassen hat, die wir Deutschen, scheint es, sobald noch nicht überwunden haben werden. Wie es unter den Zeichen der Zeit kein solches ist, auf das wir stolz sein dürften, dass unser viellesendes Geschlecht in dem alten Processe zwischen »deutscher« und »lateinischer« Schrift gerade für die Schönheitsfrage am wenigsten Theilnahme zeigt: so war es ganz echt aus der Gesinnung der Renaissance gedacht, dass damals die erlesensten Geister, Vertreter der Alterthumswissenschaft, der bildenden Kunst, der Mathematik, ihre Bemühungen vereinigten als zu einer grossen und würdigen Aufgabe: — die Gestalt der Buchstaben so zu reformiren, dass sie nach jeder der genannten Richtungen für vollkommen gelten mussten. — Ein bislang unbeachtet gebliebenes Denkmal dieser Bestrebungen fand ich in einem Manuscripte der Münchener Hof- und Staatsbibliothek, cod. lat. 451 4⁰.

Es ist gleich ein willkommener Umstand, dass wir die Persönlichkeit, wo nicht des Verfassers, so doch des Schreibers, feststellen können. Herr Bibliothekssecretär Dr. Wilhelm Meyer erkannte in den sauberen Schriftzügen die Hand eines in der Geschichte des deutschen Humanismus und neuerlich auch in der kunstgeschichtlichen Forschung öfters genannten Mannes, des Nürnberger Stadtphysikus Hartmann Schedel[1]); nach Ablösung des später eingeklebten Schmutzblattes kam auf der Innenseite des Deckels überdies sein Name zum Vorschein.

[1]) Ausser dem, was O. Jahn, M. Thausing u. a. über ihn mitgetheilt haben, vgl. W. Wattenbach in den »Forschungen zur Deutschen Geschichte« XI. 351—74.

Wer die Art dieses mit unglaublicher Emsigkeit sammelnden und abschreibenden, selber aber durchaus unfruchtbaren Gelehrten aus seinem reichen Handschriftennachlass kennen gelernt hat, wird von vornherein überzeugt sein, dass er auch in Bezug auf dieses Buch nur Copist, nicht Autor ist. Ich lasse in Kürze die Beschreibung folgen.

Der Einbanddeckel, noch der ursprüngliche, trägt die Aufschrift »ars litteraria«. Die ersten drei Blätter fehlen und sind wohl überhaupt unbeschrieben geblieben. Auf Fol. 4 beginnt ein Brief des Johannes Lascaris an Piero de Medici (»Cum graecas litteras etc.«) über die Nothwendigkeit, der wiederhergestellten griechischen und lateinischen Litteratur nun auch die alte, echte, edle Gestalt ihrer Schriftzeichen wiederzugeben. Die Epistel umfasste zehn Blätter, wovon jedoch nur das erste unversehrt geblieben, die übrigen aber ausgeschnitten sind. — Mit Fol. 14 beginnt der Tractat, auf den der Titel »ars litteraria« in vorzugsweisem Sinne sich bezieht. Nach einigen einleitenden Sätzen (»Litteras antiquae formae deducturus, quas plerique majusculas appellant« etc.) kommen die ausführlichen Vorschriften für die Construction der einzelnen Buchstaben, zunächst der römischen Capitale; erläuternde Figuren sind jedesmal beigezeichnet; Fol. 32—40 giebt das griechische, Fol. 46—53 das hebräische Alphabet, diese beiden nur in Zeichnungen, ohne Text. Nach einigen leeren Blättern ist dann der ganze Tractat noch einmal wiederholt, Wort für Wort unverändert, mit der gleichen unermüdeten kalligraphischen Sorgfalt — eine Leistung des fast zur Manie gewordenen Abschreibefleisses, dergleichen in den Schedel'schen Handschriften mehrfach zu finden ist. Da die dicke Papierlage hiermit aber noch immer nicht aufgebraucht war, so sind die übriggebliebenen Blätter nach und nach, wie der Zufall es brachte, mit Mustern der in Deutschland damals noch die Alleinherrschaft geniessenden »Textur« ausgefüllt, theils mit der Hand eingezeichnete Alphabete, theils eingeklebte Holzschnitte und Kupferstiche[2]), alles ohne erklärende Beischriften. — Aus dem, wie man deutlich erkennt, allmäligen Anwachsen des Codex ist zu schliessen, dass die erste Eintragung mehr oder minder lange Zeit vor 1514, d. i. dem Todesjahre Schedel's, gemacht sein müsse; andererseits die Grenze nach rückwärts ergiebt sich aus der Epistel des Lascaris, wie sich gleich zeigen wird.

Deren arge Verstümmelung in unserem Codex ist nämlich ein wohl zu verschmerzender Verlust. Ich habe gefunden, dass sie an

---

[2]) Unter den letzteren befindet sich ein seltener Schatz, ein vollständiges Exemplar des Figurenalphabetes von 1464. Es wird demnächst in photographischer Reproduction herausgegeben werden, im Verlage von J. Aumüller in München.

einem anderen Orte vollständig überliefert ist, als Beilage zu einigen, allerdings ganz wenigen Exemplaren — ich kenne das Pariser — von Lascaris' Ausgabe der griechischen Anthologie, Florentiae per Laurentium Francisci de Alopa 1494. Die nächste Frage ist: war es Schedel's eigener Einfall, des Lascaris, Epistel, besser gesagt in Epistelform eingekleidete Abhandlung, mit der »ars litteraria«, ihrer inhaltlichen Verwandtschaft wegen, zusammenzustellen? oder hat er die beiden Stücke in dieser Verbindung schon vorgefunden? Wer die Unselbständigkeit der ehrlichen Schreiberseele an seinen andern Producten beobachtet hat, wird eher das letztere zu glauben geneigt sein; woraus ich jedoch keineswegs die Annahme ableiten möchte, dass Lascaris nun auch der Verfasser des zweiten Stückes sei. Ich wage in diesem Punkt vorerst nicht einmal eine Vermuthung. Immerhin ist ein ideeller Zusammenhang vorhanden. Denn was der Unbekannte lehrt, ist thatsächlich die praktische Lösung der von Lascaris theoretisch gestellten und begründeten Forderungen. Hören wir zunächst die letzteren. — »Nachdem die griechischen Studien, sagt Lascaris, gleich den lateinischen aus dem tiefen Schlafe, in dem sie durch lange Zeiten befangen waren, nun erwacht seien und man auf ihre Wiedergeburt zum alten Glanze und Werthe vertrauen dürfe, glaube er etwas seinem Berufe nicht Fremdes begonnen zu haben, indem er, zumal im Hinblick auf die neue den wissenschaftlichen Studien so nützliche Kunst des Buchdruckes, bei sich beschloss, die Form der griechischen Schriftzeichen von den eingeschlichenen überaus hässlichen und unwürdigen Verunstaltungen zu befreien. Auch habe er bemerkt, dass die bisher üblichen krausen und gewundenen Zeichen sowohl für das Formen als für das Setzen äusserst unbequem seien, und habe deshalb die Drucker die von ihm selbst sorgfältig erforschten alten und echten Charaktere nachzubilden angewiesen. Sodann wendet er sich persönlich an seinen Gönner Piero de' Medici. Er ruft ihn an, dafür einzutreten, dass alle künftig unter seinem Schutze zu edirenden Druckwerke in dieser von der alten Barbarei gereinigten Gestalt an's Licht treten möchten. Niemand aber solle sagen dürfen, dass es sich um eine willkürliche Neuerung handle. Es habe bei den alten Griechen ursprünglich nur Eine Schrift gegeben; eben derselben hätten sich im Anfang auch die Römer bedient, ja sie sei zu den verschiedensten Nationen, als Kolonistin gleichsam, ausgewandert. Erst im Verlaufe der Zeiten habe sie sich in eine Mehrheit von Gattungen gespalten, sie sei entstellt und barbarisirt worden. Dies habe dann verschuldet, dass fast in allen griechischen wie lateinischen Codices schlimmste Verderbniss der Lesart Platz gegriffen. Nur der baare Unverstand könne jetzt, wo man zum Verfahren des Druckes

überginge, die corrumpirten hässlichen verworrenen Lettern beibehalten wollen, da doch die alten und echten in ihrer Einfachheit, Schönheit und Majestät soviel leichter zu formen und wegen ihrer gleichen Höhe soviel bequemer zusammenzusetzen sind. O dass man doch die Hand der Drucker dazu zu zwingen vermöchte! ....« Nun folgen Auseinandersetzungen über die einzelnen Buchstaben, eine ziemlich wüste Gelehrsamkeit, mit der ich den Leser nicht behelligen möchte. Das Bemerkenswerthe ist, dass neben dem antiquarischen das Schönheits-Interesse mit Nachdruck zu Worte kommt, und dass mit der Realisirung der verkündeten Grundsätze gleich Ernst gemacht wird. Das ganze Buch, der griechische Epigrammentext wie die lateinische Epistel, ist durchweg in Capitalen gedruckt, ohne Vergleich die bis dahin glänzendste und nicht so bald übertroffene Leistung der jungen typographischen Kunst.

Ich wende mich dem zweiten Tractate zu. Ob derselbe auf Anregung von Lascaris' Sendschreiben entstanden ist oder sonst irgendwie in positiver Beziehung dazu steht, kann, wie gesagt, zur Zeit nicht beantwortet werden. Dagegen steht ein anderer Weg der Untersuchung uns offen, ich meine die Vergleichung mit den übrigen aus jener Zeit erhaltenen Lehrschriften verwandten Inhalts. Von Schedel führt der nächste Gedanke auf seinen grossen Mitbürger, Freund und Nachbar Albrecht Dürer. Der den Buchstaben gewidmete Abschnitt in dessen Buch von der »Underweysung der messung mit dem zirckel und richtscheyt« ist allbekannt. Wir wissen jetzt, dass Dürer nicht, wofür er lange gegolten hatte, der erste überhaupt auf dieser Bahn ist, sondern dass er, wie in den andern, so auch in diesem Theile seiner Kunstlehre die Arbeit seiner italienischen Vorläufer nach Kräften sich zu nutze gemacht hat. R. Schöne, der zuletzt über diesen Gegenstand gehandelt hat[3]), glaubt als Dürer's Quelle den entsprechenden Theil von Luca Pacioli's, des berühmten Mathematikers, »divina proportione« erkannt zu haben, wie seinerseits Pacioli — nach Schöne — einen Tractat des als Inschriftensammler bekannten Felix Felicianus benuzt hätte. Diese Behauptungen, mit so gutem Schein sie ausgesprochen sind, gehen dennoch auf falscher Fährte. Der Eintritt des Schedel'schen Anonymus in die Reihe der zu discutirenden Schriften[4]) führt zu einem

[3]) In der Ephemeris epigraphica I. 1872.

[4]) Der Text des Felicianus ist in Parallele mit dem betreffenden Stück von Pacioli's Buch von Schöne a. a. O. abgedruckt. Zu einem deutlichen Resultate gelangte ich jedoch erst, als ich Gelegenheit fand, auf der Pariser Nationalbibliothek von einem vollständigen Exemplar der ausserhalb Italiens äusserst seltenen »divina proportione« Einsicht zu nehmen.

wesentlich andern Resultat, zu diesem nämlich: weder hat Dürer aus Pacioli geschöpft, noch Pacioli aus Felicianus; sondern die beiden ersteren gewiss, vielleicht auch der dritte, haben ihren gemeinschaftlichen Meister in dem Unbekannten gefunden, dessen Werk durch Schedel — wir wissen nicht ob völlig getreu, jedenfalls aber getreuer als sonstwo — auf uns gekommen ist.

Einleitungsweise bezeichnet der Anonymus das seinen Constructionen zu Grunde liegende Princip folgendermassen: »Litteras antiquae formae deducturus, quas pleriquae majusculas appellant, in primis altitudinem litterae formamque ipsius mente concipiat: quod pro arbitrio fieri potest. Ex qua altitudine figurae quadrangularem speciem designare debet. Hujus deinde quadri duodecima pars vel decima aut etiam nona pro litterarum formatione venit accipienda: secundum quod graciliorem vel crassiorem litterae stipitem formare voluerit. Id quod in deducentis erit voluntate. In characteribus autem infra pro exemplo designatis decimam quadri partem accepimus.« Von Dürer wird dies so wiedergegeben: »Zu dem ersten und Lateinischen bustaben mach zu einem yetlichen ein rechte fierung, darein er verfasst werd, aber so du den bustaben darein zeuchst so mach sein grösseren zug breyt ein zehenteyl von der fierung seiten lang, und den dünneren zug mach eyns driteyls breyt von dem breyten, das merk durch alle Bustaben durch das gantz abc.« Nachdem er das Alphabet nach dieser Regel in grosser Ausführlichkeit (auf 16 Seiten in Folio) durchgearbeitet hat, bemerkt er, man könne die Buchstaben auch von neun Theilen der Vierung machen, und solches besser zu verstehen, habe er danach die Buchstaben noch einmal aufgerissen: es folgen demgemäss die Figuren, doch keine Erläuterung mehr. Betrachten wir daraufhin weiter Felicianus und Pacioli, so fehlen bei diesen die einleitenden allgemeinen Grundsätze: sie geben ihr Recept für jede Letter einzeln, und zwar construirt Felicianus immer aus $^1/_{10}$ (also übereinstimmend mit dem Anonymus), dagegen Pacioli, um sich einen Schein von Selbständigkeit zu geben, aus $^1/_9$, jedoch ohne für diese Wahl einen Grund anzugeben. Wir werden später sehen, dass diese Nichtberücksichtigung der Decimaltheilung bei den Fachgenossen Tadel fand. — Um das oben statuirte Verhältniss von Quelle und Ableitung anschaulicher zu machen, will ich Proben der vier Fassungen neben einander stellen und wähle dafür, wegen seiner verhältnissmässig einfach behandelten Construction, den Buchstaben C.

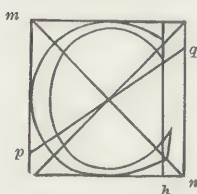
Anon. Schedel:

Hujus litterae figura sic deduci potest. Formato quadro factaque cruce ab angularibus lineis deducitur alia linea per centrum, duorum stipitum spatio ab angulis. In qua ab utroque latere centri

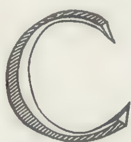
duo figenda sunt puncta. Ex quibus litterae ventriculus formatur: qui crassitudinis majoris stipitis tumet. Cetera autem rotunditas ab utroque latere ventriculi paulatim minuitur ad tertiam usque partem majoris stipitis. Cornua autem sive capita hujus elementi terminantur prope lineam perpendicularem quadri a dextera, spatio majoris stipitis. Cum autem hujus figurae rotunditas ex uno centro circumduci non possit, frequenter mutandum est centrum. Ita tamen quod terciam stipitis partem non excedat. Quemadmodum in figura subscripta cernere licet.

NB. Die erläuternden Buchstaben sind am Schedel'schen Original nicht vorhanden, sondern von mir eingesetzt.

Anon. Schedel:



Felicianus:



Felicianus:

Sappi la presente littera non passar di grosseza lordine de laltre littere, cioe uno decimo, et ingrosso dentro e di fuore la sua circonferentia come tu vedi, ne vol passar le sue teste dove si crea la linia che si taglia col tondo et quadro, salvo che quella di sotto passa piu oltre, come tu vedi.

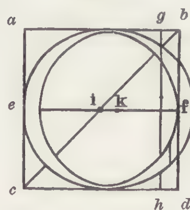
Pacioli:

Questa littera c se cava del tondo e del suo quadro ingrossando la quarta parte de fore e ancora de dentro. La testa de sopra finesci sopra la croci del diametro e circonferentia. Quella de sotto passando la croci mezo nono a presso la costa del quadrato comme appare in la figura e caase comme uno O.

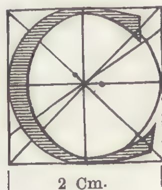
Dürer:

Darnach mach das *c* also in sein fierung. Zeuch ein zwerchlini *e f* mitten durch die fierung und setz ein punkten *i* mitten auf die lini *e f*, darauss reyss ein circkelriss, der die vier seyten der fierung *a b c d* anrür. Darnach setz den unverruckten cirkel auf der lini *e f* so weyt hinder das *i* so breyt des bustaben grösser strich ist in einem puncten *k* und reyss auch einen circkelriss mit herumb, der streicht uber die lini *b d* und gibt foren dem bustaben in der rundung sein rechte dicken. Darnach reyss ein aufrechte lini *g h*, ein zehenteyl von *b d* herfür. Diser strich schneidet ab oben und unden disen bustaben *c*, wie das die alten gebraucht haben. Aber hie will ich das under im mittel zwischen *g h* und *b d* abschneyden. Darnach zeuch innerhalb des bustaben von der hand oben und unden, da die zwen circkel durch einander lauffen, die runden des dünneren strichs am bustaben folkomen, und zeuch auch an den selben orten die rundung ob und underhalb des bustaben an die seyten der fierung *a b* und *d c*. Aber unden, da der bustab *g h* furdrit, da zeuch die gestalt des bustaben under der circkellini ein wenig eingebogner, und das er doch pey der spitz mit seinem end die circkellini weyter rür. Des gleychen nimm das ober teyl inwendig auch ein wenig holer auss, dann das der circkelriss gibt, also geben die zwo circkellini schier alle Gestalt des bustaben. Wie ich denn hernach hab aufgerissen.

Dürer:



Pacioli:



Als Resultat der durchgeführten Vergleichung erweist sich, was zunächst Dürer betrifft, sein Text als freie Umarbeitung des Schedel'schen; trotz mancher sachlichen Abweichungen ist selbst noch in der Anordnung und in der Wahl der Worte der Einfluss der Vorlage zu erkennen; über die Zeichnungen später. Sehr sonderbar auf den ersten Blick erscheint dagegen das Verhältniss zwischen der Schedel'schen Version und Pacioli: Schedel verweist überall auf Hülfspunkte und -Linien, nach denen man in seiner Zeichnung vergeblich sucht; und umgekehrt Pacioli giebt die complicirtesten Constructionen, ohne dass ihr Zweck aus seinen kurzen Anmerkungen ersichtlich würde: ein verständliches Ganzes erhalten wir erst durch die wechselseitige Zuhülfenahme des Textes von jenem, der Figuren von diesem. Beide zusammengenommen ergeben die muthmassliche Gestalt des Archytypus. Für die Richtigkeit dieses Facits liefert der Vergleich mit Dürer die Probe. Während die Beschaffenheit seines Textes die Möglichkeit ausschliesst, dass er aus Pacioli geschöpft habe, beweist andererseits, verglichen mit Schedel, die grössere Vollständigkeit seiner Constructionen und deren relative Aehnlichkeit mit den Pacioli'schen, dass ein der Urschrift näher stehendes Exemplar und zwar eben in der von uns angenommenen Gestalt ihm vorgelegen haben muss. Er hat seine Quelle vollständiger ausgenutzt, wie die beiden andern, und doch zugleich mit grösserer Selbständigkeit; namentlich geht sein Bestreben auf Vereinfachung des unnöthig complicirten Constructionsverfahrens. Man betrachte z. B. die oben mitgetheilte Littera c. Die Diagonalen m n und p q, welche nach dem Schedel-Pacioli'schen Schema ausserdem noch für die Buchstaben D. G. O. Q in Anwendung kommen, hat er in allen diesen Fällen ausfallen lassen; andere Abweichungen kann ich ohne Zeichnung nicht deutlich machen. Dagegen ist es bei Pacioli blosse Vergesslichkeit, dass er die Linie g h weglässt, denn sie wird durch den Constructionsgedanken gefordert. — Um auch dieses schliesslich nicht unbemerkt zu lassen: Pacioli giebt nur das lateinische Alphabet, Schedel dazu noch das griechische und hebräische. In dem Widmungsbrief an seine Schüler aber nimmt Pacioli ausdrücklich auch auf die beiden letzteren Bezug, woraus der Schluss auf den Archytyp sich von selbst ergiebt.

Viel schwerer als bei den bisher betrachteten ist es über den Ursprung von Feliciano's Schrift eine Ansicht zu gewinnen. Er bezeichnet das »cavare la littera di tondo e quadro« als eine »usanza antiqua«; durch Messung vieler Steininschriften in Rom habe er deren Richtigkeit erprobt. Nun versucht er aber gar nicht ihre Anwendung, sondern die Schriftmuster, die er giebt, sind einfach Copien nach antiken Inschriftsteinen, durch die Facettirung noch deutlich auf diesen empiri-

schen Ursprung hinweisend. Hiernach scheint mir, dass Feliciano, da von directer Benutzung der für Pacioli und Dürer massgebend gewordenen Schrift nichts sichtbar wird, von dem Principe des tondo e quadro durch irgend eine Mittelsperson zwar Nachricht erhalten hat, aber nur in unbestimmten Umrissen. — —

Im zweiten und vollends im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts treten die Anweisungen zur Formung der Lettern sehr zahlreich auf dem Büchermarkte auf. Vornehmlich auf Brauchbarkeit in der Praxis der Kalligraphen, Schriftgiesser, Steinmetzen u. s. w. ausgehend, bieten sie doch manches Interessante zur Kenntniss der allgemeinen Kunstanschauung ihrer Zeit, so z. B. die Einschachtelung in die fünf Säulenordnungen[5]). Bei weitem das merkwürdigste Specimen dieser Litteratur ist der in Paris 1529, in zweiter Auflage 1549 erschienene »Champ Fleury, auquel est contenu l'art et science de la deve et vraye proportion des lettres Attiques qu'on dit autrement Antiques et vulgairement Romaines, selon le corps et visage humain etc. etc. par maistre Geoffroy Tory de Bourges«. Unter einer Anhäufung abstrusester Gelehrsamkeit und phantasievoll-unsinniger Symbolik bietet das wunderliche, seiner Zeit hoch geschätzte Buch manchen guten Gedanken, manche dem Historiker willkommene Notiz. Darunter fand ich Eine, welche, nach langem vergeblichen Suchen zu angenehmster Ueberraschung, die obigen Erörterungen in ein neues Licht rückt, ihnen ein weiterreichendes Interesse verleiht, als nach dem bisherigen zu erwarten war. Es ist die Stelle Fol. 27: »Frere Lucas Paciol de bourg sainct Sepulchre, de l'ordre des freres mineurs et Theologien, qui a faict en vulgar Italien un livre intitulé Divina proportione, et qui al voulu figurer lesdictes lettres Attiques, n'en a point aussi parlé ne baillé raison: et je ne m'en esbays point, car j'ay entendu par aulcuns Italiens qu'il a desrobé sesdictes lettres, et prinses de feu messire Leonard Vince, qui est trespassé à Amboise et estait tresexcellent Philosophe et admirable painctre et quasi un aultre Archimedes. Cedict frere Lucas a faict imprimer ses lettres Attiques comme siennes. De vray, elles peuvent bien estre à luy, car il ne les a pas faictes en leur deve proportion.« Und weiter Fol. 71^{v}: . . . qu'A veult avoir sa jambe droite grosse de la dixiesme partie de sa hauteur . . . et non pas de la neufieusme partie, comme dict frere

[5]) Die früheste Anwendung finde ich in »Ain gute Aussthailung der Römischen oder Lateinischen Buchstaben Menniglich zu nutz durch Wolfgang Fugger Burger zu Nürnberg in Truck verordnet a. 1553.« Dann im deutschen Serlio von 1609; in den italienischen Ausgaben merkwürdigerweise nicht.

Lucas Paciolus . . . J'ay entendu que tout ce qu'il en a faict il a prins secretement de feu messire Leonard Vince, qui estait grand Mathemacien, paintre et imageur.« —

Maistre Tory zeigt sich in seinem Buche mit Vitruv und dessen italienischen Auslegern wohlvertraut; er hatte während eines zweimaligen Aufenthaltes in Italien, namentlich in Rom und Bologna, grammatische antiquarische und artistische Studien betrieben, bevor er sich, im Jahr 1518, in Paris niederliess; mithin ist er ein der Zeit und den Personen unmittelbar nahe stehender Gewährsmann, und seine gegen Pacioli erhobene Anklage wird, wäre es nöthig, dadurch noch glaubwürdiger, dass Fra Luca jüngst schon eines ähnlichen plagiatorischen Vergehens, an einem andern Freunde verübt, unwiderleglich überwiesen ist. Es handelt sich um den gleichfalls der Divina proportione angehängten »libellus de quinque corporibus regularibus«. Da hat nun die Behauptung Vasari's und Danti's, er habe diese von seinem Lehrer Piero della Francesca herrührende Schrift betrügerischerweise unter seinem eigenen Namen drucken lassen, lange zu Gunsten Luca's bestritten, durch Max Jordan's Entdeckung von Piero's Original in vollem Umfange sich bewahrheitet. Und jetzt folgt auch der zweiten Anklage der Beweis auf dem Fusse nach! Denn sollen wir mit dem Schlusse, zu welchem die Enthüllung Tory's berechtigt, seitdem das Verhältniss Fra Luca's zu dem hinter Schedel stehenden Unbekannten an den Tag gekommen ist, ja logischerweise uns nöthigt, noch länger zurückhalten? Er kann nur lauten: dieser Unbekannte ist Lionardo da Vinci.

Allerdings ist die Sachlage hiermit noch keineswegs bis in alle Einzelheiten aufgeklärt. Haben wir den Schedel'schen Text als den unmittelbaren Wortlaut von Lionardo's Aufzeichnung zu betrachten? In der lateinischen Fassung gewiss nicht. Zwar, ob dieselbe eine blosse Uebersetzung, ob eine tiefer gehende Bearbeitung, darauf würde nicht einmal viel ankommen. Wichtiger ist, ob und wie Lascaris dazu in Beziehung zu denken sei? Eine solche vorausgesetzt, hat er, oder einer seiner humanistischen Genossen, die erste Anregung gegeben, dass Lionardo die Lösung der Aufgabe in die Hand nahm? oder hat er nur die uns vorliegende spätere Redaction veranlasst? Weiter: welche Stelle und Bedeutung hat die ars litteraria in dem Zusammenklang der universalen Speculationen des grossen Künstler-Gelehrten? . . . Alle diese Fragen müssen offene bleiben, bis der litterarische Nachlass Lionardo's vollständig zusammengebracht und durch den Druck zugänglich gemacht sein wird. Mit aller Zuversicht aber traue ich mir schon jetzt anzugeben, und das ist schliesslich das Wichtigste, auf

welchem Wege Lionardo zu den Normen seiner Letternconstruction gekommen ist. Durch Vitruv. Und zwar durch die beiden Sätze im ersten Capitel des dritten Buches: dass der Körper des Menschen seiner Länge nach in zehn Theile zerlegt werden kann, wofür die Einheit in der Gesichtslänge vom Kinn bis zum Haaransatz zu finden sei; sodann dass die menschliche Gestalt, mit ausgespreiteten Armen und Beinen gedacht, sowohl in einen Kreis als in ein Quadrat sich einschreiben lasse; dem Gliederungsgesetze der menschlichen Gestalt aber sollen die Massverhältnisse eines Bauwerkes entsprechen (namque non potest aedes ulla sine symmetria atque proportione rationem habere compositionis, nisi ut ad hominis bene figurati membrorum habuerit exactam rationem). — Diese Analogie einmal anerkannt — und man weiss, wie sehr sie den italienischen Theoretikern, von L. B. Alberti ab, behagt hat — war es von Seiten Lionardo's ein durchaus angemessener Gedanke, die Figuration der Buchstaben dem selben Gesetze zu unterstellen, in dem richtigen Gefühle, dass Schreibkunst und Baukunst von Grund aus Verwandte seien. Abgesehen von der schlagenden Uebereinstimmung der angewandten Principien wissen wir durch Luca Pacioli, dass Lionardo sich ernstlich mit Vitruvstudien abgegeben hat; ja es ist sogar noch ein Notizblatt von ihm erhalten, auf dem er eben die zwei in Rede stehenden Vitruvischen Sätze durch Figuren exemplificirt hat[6]). Dieselben sind, in Holzschnitt, in die Vitruvausgaben des Fra Giocondo (Venedig 1511 Fol., Florenz 1513 8°) und des Cesariano (Como 1521) übergegangen; wobei nicht unbemerkt bleiben soll, dass in der erstgenannten Ausgabe auch die Initialen genau nach Lionardo'scher Vorschrift gebildet sind; vgl. z. B. gleich auf der ersten Seite die charakteristische Gestalt des A. Vielleicht war es auch Fra Giocondo, durch den Feliciano, gleich jenem ein Veroneser, von der Sache Kenntniss erhalten hat.

Jedenfalls sehen wir, dass im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, nach Auflösung der Mailänder »Akademie«, abgerissene Bruchstücke Lionardo'scher Lehren in Oberitalien hie und da verbreitet waren. Auf welchem Wege aber ist das von Schedel copirte Stück nach Nürnberg gekommen? Ich glaube am ehesten: Dürer selbst hat es aus Italien mitgebracht. Und so werden wir wieder einmal auf die Frage hingedrängt: mit welchen von den ehemaligen Angehörigen des Lionardoschen Kreises ist Dürer dort in Berührung gekommen? wieviel hat er durch Vermittelung dieser von der Wissenschaft des grossen Kunst- und

---

[6]) Braun, Venedig Nr. 45; vgl. C. Brun in der Zeitschr. für bild. Kunst. XV. p. 23.

Gesinnungsgenossen erkundet und in sich aufgenommen? Eine Anzahl sehr bestimmt auf solche Beziehungen hinweisender Indizien hat sein jüngster Biograph zusammengestellt; aber wenn Thausing hier den Namen des Luca Pacioli nannte, so sehen wir jetzt, dass diese Hypothese zwar nicht geradezu unmöglich gemacht, aber doch ihres einzigen positiven Stützpunktes beraubt ist. —

Es ist kein erfreuliches Ding, eine Untersuchung mit einer ganzen Reihe von Fragezeichen zu beschliessen. Allein ich sehe mich für jetzt und wohl für längere Zeit ausser Stande, die Sache weiter zu verfolgen. Darum habe ich die Resultate, die sich mir aus dem Schedel'schen Codex ergaben, so unvollständig sie sind, den Arbeitsgenossen doch mittheilen wollen, in der Hoffnung, dass der eine oder der andere von ihnen im Zusammenhange reicheren Materiales sie wird verwerthen können.

München, im November 1880.

G. Dehio.

Zur Publication des Libro della Pittura des Lionardo da Vinci nach der vaticanischen Handschrift.

Von **R. v. Eitelberger.**

In diesem Jahre feiert Lionardo da Vinci auf dem Gebiete der Litteratur seine geistige Wiedergeburt. Seit der Enthüllung seines Denkmals in Mailand (1872) richten Kunstfreunde und Kunstforscher ihr Augenmerk auf Lionardo. Es ist seit jener Zeit eine förmliche Lionardo-Literatur entstanden, an der alle Nationen sich betheiligten. Aber nicht diesem äusseren Umstand verdankt man es, dass man sich mehr als je mit Lionardo beschäftigt; es gibt vielmehr tieferliegende Gründe, welche mit der Entwicklung der modernen Kunstwissenschaft und Kunst innig zusammenhängen, die es erklärlich machen, dass sich heutigen Tages in allen civilisirten Nationen Männer finden, welche sich eingehend mit Lionardo beschäftigen. Wir wissen jetzt, dass Lionardo als Naturforscher, als Mechaniker eine ebenso hervorragende Stellung einnimmt, wie als Künstler. Wenn es das Verhängniss gefügt hätte, dass Alles, was Lionardo auf dem Gebiete der Kunst geschaffen hat, zu Grunde gegangen wäre, so würde Lionardo dennoch als einer der grössten Männer gelten, die je gelebt haben. Die Naturforscher hätten ein ebenso grosses Anrecht, Lionardo ein Denkmal zu setzen, als die Künstler und Kunstfreunde[1]. Auf fast allen Gebieten menschlichen Denkens und Wissens war Lionardo ein bahnbrechender Geist. Zwei Jahrhunderte vor Baco von Verulam war er der Entdecker jenes grossen Principes der inductiven Methode, welchem die Naturwissenschaften ihre gänzliche Umgestaltung in diesem Jahrhundert verdanken. Wenn es je einen Mann gegeben hat, dessen Geistesanlage als die eines Universalgenies bezeichnet werden kann, so ist es die Lionardo's. Was man, als in einem Geiste vereinigt, für nicht möglich hielt, nämlich die Vereinigung eines mathematisch technischen Genies mit einem künstlerischen, das war in

---

[1]) »Toutefois, quoique imparfaitement, Léonard est connu des artistes: c'est surtout comme savant qu'il est ignoré. Nous allons analyser sus travaux scientifiques, et comme cet examen n'a été fait jusqu'ici que d'une manière incomplète, nous entrerons dans quelques détails, pour montrer à-la-fois la grandeur de l'homme et l'importance du sujet. III. p. 27, Libri, Histoire des sciences mathématiques en Italie.

dem Geiste Lionardo's vereinigt. Die Klarheit des Denkens, die Schärfe der Naturbeobachtung durchdrang auch sein ganzes künstlerisches Streben und Können. Es ist heute überflüssig, sich auf die Autorität Humboldt's zu berufen, nachdem in unsern Tagen gelehrte Naturforscher und Technologen wie Ernst Brücke und H. Grothe, Historiker der Naturwissenschaften wie C. F. A. Marx, die Bedeutung Lionardo's auf diesen Gebieten des menschlichen Wissens anerkannt haben [2]). Würde Leibnitz seinerzeit Lionardo so gekannt haben, wie es uns in diesem Jahrhundert möglich ist, er würde nicht gezögert haben, ihn als das einzige Beispiel eines Universalgenies anzuführen. Warum aber heutigen Tages Künstler und Kunstfreunde sich mehr als je mit Lionardo beschäftigen, ist dem Umstande zuzuschreiben, dass sich denkende Künstler und Kunsthistoriker dem Studium der litterarischen Hinterlassenschaft Lionardo's aus dem Grunde zuwenden, um eine sichere Basis für die Principien der Kunst zu erhalten, welche durch wechselnde Philosopheme und das principienlose künstlerische Denken ins Schwanken gerathen sind. Alles, was in dem Lionardischen Tractat über Malerei enthalten ist, zeigt zugleich den denkenden Forscher und den grossen Künstler. Kein Buch ist so geeignet, Künstler und jüngere Kunstforscher in die Principien der Kunst einzuführen, als der Tractat über Malerei. Man könnte nur zwei Bücher nennen, welche sich Lionardo's Tractate annäherungsweise an die Seite stellen lassen, die, wenn sie auch nur gewissermassen Bruchstücke enthalten, doch am besten anleiten zur Einführung in die Principien der Kunsttheorie; und das sind die Poetik von Aristoteles und der Laokoon von Lessing. Aber ungleich bedeutender als diese beiden, speciell für das Gebiet der bildenden Kunst, sind die Kunstlehren des Lionardo, welche sich in seinem Tractat über Malerei erhalten haben.

Es sind Beweggründe verschiedener Art, welche die Aufmerksamkeit von Künstlern und Studierenden auf den Traktat über Malerei von Lionardo lenken. Universitätsstudierende, welche sich der Kunstgeschichte zuwenden, haben mit mir in gemeinsamer Lectüre die Quellenschriften des Mittelalters und der Renaissance durchgenommen. Langjährige Erfahrungen im Lehramte haben mir gezeigt, dass nichts so geeignet ist, Studierende der Universität in das Gebiet der Kunstgeschichte einzuführen, als die Lectüre von Quellenschriften. In meiner Stellung als Director des österreichischen Museums war es mir gegönnt, einen künstlerischen Anschauungsunterricht für Studierende der Universität zu ertheilen und zugleich mit den vorgeschritteneren Studierenden die Quellenschriften durchzulesen. Unter den Autoren, welche von mir in dieser Weise behandelt wurden,

---

[2]) Kein moderner Naturforscher ist so tief in das Studium Lionardo's eingedrungen als E. Brücke; siehe dessen Abhandlungen über die Farben aus den Sitzungsberichten der Wiener Akademie der Wissenschaften. Wien 1852. Später seine »Physiologie der Farben«. Leipzig, Hirzel 1866; und die »Bruchstücke aus der Theorie der bild. Künste«. Leipzig, Brockhaus 1877. — H. Grothe, Lionardo als Ingenieur und Philosoph. Berlin, bei Nicolai 1874. — C. F. A. Marx, »Ueber Marc Antonio della Torre und L. da Vinci«. Göttingen 1849.

nahmen Theophil, Condivi, Leone Battista Alberti, Vasari und Lionardo da Vinci den ersten Rang ein. Es wurde selbstverständlich die Ausgabe Lionardo's durch Manzi[3]) zu Grunde gelegt. Jedesmal aber haben wir uns überzeugt, dass die Manzi'sche Ausgabe in mehr als einer Richtung ungenügend ist. Nicht blos dass der Text incorrect ist, auch die Abbildungen in den Tafeln stimmen nicht mit dem Text überein. Ein weiteres Hinderniss bei der Lectüre des Lionardo war, dass keine genügende deutsche Uebersetzung vorliegt. Die einzige Ausgabe Lionardo's in deutscher Sprache von J. Georg Böhm erschien in Nürnberg im Jahre 1724[4]) und so gut auch für die damalige Zeit die Uebersetzung Böhm's ist, so ist sie doch in veralteten Ausdrücken und ungenau und darum für die Zwecke von Universitätsstudien unbrauchbar. Eine gute Uebersetzung des Traktates von Lionardo in deutscher Sprache ist auch weiters aus dem Grunde für ein tieferes Studium Lionardo's unerlässlich, da die italienische Sprache Vielen nicht so geläufig ist, um die Ausdrucksweise Lionardo's genügend zu verstehen und gut zu interpretiren. Ich hatte daher seit Jahren den lebhaftesten Wunsch, dass mir die Möglichkeit geboten würde, den von mir herausgegebenen »Quellenschriften für Kunstgeschichte« den revidirten Text der Manzi'schen Ausgabe nebst einer treuen Uebersetzung einverleiben zu können. Dies geschieht nun durch die H. Ludwig'sche Ausgabe des Tractates. Ich glaube, dass mit einer Manuscriptausgabe des Traktates über Malerei von Lionardo, mit welcher eine genaue Uebersetzung verbunden ist, und in welcher die Zeichnungen in der Art in den Text eingefügt werden, wie es bei dem Manuscripte der vaticanischen Bibliothek der Fall ist, den Bedürfnissen vollständig Rechnung getragen wird, welche sich mir im Lehramte der Wiener Universität fühlbar gemacht haben. Hoffentlich wird dann der Tractat Lionardo's mehr gelesen werden, als es bis jetzt factisch der Fall war. Selten begegnet man kunsthistorischen Schriften über Lionardo und seine Zeit, aus denen man die Ueberzeugung gewinnt, dass der Verfasser den Tractat Lionardo's einer aufmerksamen Durchsicht unterzogen habe.

Dürfte also die Herausgabe und Uebersetzung des vaticanischen Codex, des Tractates über Malerei von Lionardo, für Kunsttheoretiker, Kunstgelehrte und Studierende der Universität sehr erwünscht sein, so wird dieselbe Künstlern von grösstem und directem Nutzen sein. Hat doch Lionardo selbst die verschiedenen Abhandlungen über Malerei, die er geschrieben hat und die jetzt in dem Tractate vereinigt erscheinen, wohl ausschliesslich für Künstler geschrieben. Es kommt in dem Tractate keine Andeutung vor, aus der man schliessen könnte, er hätte für jemand andern geschrieben als für Jene, die sich seiner Schule angeschlossen hatten. Nur aus dem ersten Buche des vaticanischen Codex, dem von Max Jordan ausführlich bearbeiteten Paragone, könnte man den Schluss ziehen, dass es auch Dichter und Musiker am Hofe des Lodovico Sforza ge-

---

[3]) Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci tratto da un Codice della Biblioteca Vaticana. Roma 1817. 4⁰. mit 22 Kupfertafeln.

[4]) Höchst nützlicher Traktat von der Malerei; aus dem Italienischen ins Deutsche übersetzt von J. G. Böhm. Mit Kupfern und Holzschnitten. Nürnberg 1724. 4⁰.

geben hätte, welche sich dem Lionardo und seinen Schülern angeschlossen hätten. Es lag im Geiste der Zeit, nach dem Vorbilde griechischer und römischer Autoren die Künste miteinander zu vergleichen und geistig zu würdigen. Da sich bekanntermassen am Hofe Lodovico Sforza's Dichter und Musiker aufgehalten haben und Lionardo selbst der Musik als ausübender Künstler nicht ferne gestanden ist, so erklärt es sich, dass in dem ersten Buche des Tractates neben der Sculptur auch die Musik und die Poesie zum Vergleiche herangezogen werden. Wissen wir ja doch aus dem von Comte Raczynski herausgegebenen Manuscripte des Miniaturmalers Francesco d'Ollanda[5]), dass Michel Angelo in seinen Unterredungen mit Vittoria Colonna sich vorzugsweise mit dem Thema beschäftigt hat, ob der Sculptur oder der Malerei ein grösserer Werth beizulegen sei. Zur Beurtheilung des inneren Ganges der Kunstströmung der Renaissance in der Zeit des Lionardo und des Michel Angelo ist das erste Buch des Tractates des Lionardo von nicht zu unterschätzender Bedeutung; führt es doch direct in den Gedankenkreis ein, welcher die Künstler jener Zeit beherrscht hat. Beeinflusst von der Lectüre der classischen Schriftsteller haben diese sämmtlich eine gewisse Neigung gehabt, sich mit philosophischen Problemen zu beschäftigen und in der Art zu discutiren, wie es an den Höfen damals Mode gewesen ist. Wir haben zwar keine bestimmten Anhaltspunkte über die Accademia Vincia und über das geistige Leben am Hofe des Lodovico Sforza, aber soviel scheint mir gewiss, dass die fast dialogische Form[6]), die sich theilweise in dem ersten Buche des Tractates zeigt, aus directen Anregungen und Aufzeichnungen Lionardo's hervorgegangen ist, welche sich auf Discussionen am Hofe Sforza's zurückführen lassen. Während alle anderen Bücher des Tractates darauf hindeuten, dass Lionardo verschiedene Abhandlungen in wissenschaftlicher Form über jene Gegenstände verfasst hat, deren Beherrschung Künstlern vor Allem Noth thut, hat das erste Buch mehr den Charakter einer freien Discussion, und lässt auch die streng wissenschaftliche Form und Behandlung vermissen, die in den anderen Abhandlungen, wie dieselben in den späteren Büchern des Traktates aufgenommen sind, überall strenge eingehalten ist. Es ist daher begreiflich, dass in allen anderen Handschriften, mit Ausnahme der Vaticana, das erste Buch nicht enthalten ist.

Die Manzi'sche Ausgabe ist die einzige, die ihrer Vollständigkeit halber den Künstlern zu empfehlen wäre, wenn sie correct und mit einer deutschen Uebersetzung versehen wäre. Da noch im Laufe dieses Jahres ein correcter Text und eine gute Uebersetzung vorliegen wird, so dürfte dem Bedürfniss der Künstler Genüge geleistet sein. Denn, was unserer Kunst, speciell der deutschen Kunst Noth thut, ist vor Allem ein tieferes Beherrschen der wissenschaftlichen

---

[5]) Siehe insbesondere Herman Grimm, Leben Michelangelo's und Raczynski, Les Arts en Portugal. Paris 1867.

[6]) Diese dialogische Form tritt auch auf in dem soeben von Ravaisson herausgegebenen Manuscripte des Lionardo. Ueber die mailändische Akademie, siehe Max Jordan, »Das Malerbuch des Lionardo da Vinci.« S. 23. Anm. 13.

Grundlagen der Kunst der Malerei. Nachdem die schulmännischen Theorien der Alt-Akademiker, sowie die von der neudeutschen Malerschule ausgesprochenen Grundsätze über Styl — ein Wort, welches bei Lionardo gar nicht vorkommt — über Bord geworfen wurden, sucht die moderne Malerkunst ihr Heil in der Annäherung und in der Aufnahme der Principien der Renaissance und in dem Studium der Natur. Aber die moderne Renaissance-Strömung auf dem Gebiet der Malerei haftet mehr an den Aeusserlichkeiten der Renaissance als in der wirklichen Beherrschung der Grundsätze derselben. Auch das Studium der Natur wird in den Kunstschulen ziemlich oberflächlich gepflegt. Denn, so wenig das äusserliche Nachahmen der Renaissance-Ornamente und Formen als eine wirkliche Renaissance anzusehen ist, ebenso wenig kann von einem Studium und einem künstlerischen Beherrschen der Natur die Rede sein, wenn die kunstwissenschaftlichen Principien des Naturstudiums nicht in das Fleisch und Blut unserer Künstler übergegangen sind. Dieser geistige Prozess wird erleichtert durch das eingehende Studium des Lionardo. Denn in keinem Buche über Malerei ist meines Wissens so präcis und bestimmt formulirt, wie man die Kunst studiren und die Naturbeobachtungen für die Zwecke der Malerei verwerthen soll, als in dem Tractate über Malerei von Lionardo. Allerdings lesen unsere Künstler relativ sehr wenig und am wenigsten ältere Quellenschriften. Es gibt viele Künstler, welche auf dem Gebiete der historischen und poetischen Literatur belesen sind, aber die Lectüre der älteren Fachlitteratur ist am wenigsten in die Gewohnheiten unserer Künstler übergegangen. Es ist eine Erfahrung, die man täglich zu machen Gelegenheit hat, dass die Fachlitteratur, insbesondere die ältere, unseren Künstlern fast fremd geworden ist. Durch die Aufnahme des Tractates von Lionardo in die Quellenschriften wird die Lectüre des Tractates den Künstlern erleichtert. Der Name Lionardo übt auf alle denkenden Künstler einen eigenthümlichen Zauber aus; er gilt ihnen als Autorität im eigentlichen Sinne des Wortes und imponirt ihnen gleichmässig als Denker wie als Künstler. Die Lectüre der vaticanischen Handschrift des Tractates von Lionardo, wie sie in der Ausgabe von Manzi vorliegt, ist für die Künstler mit eigenthümlichen Schwierigkeiten verbunden. Denn dieses Buch ist nicht wie aus einem Gusse entstanden, sondern aus Bruchstücken zusammengesetzt, die gelegentlich gesammelt worden sind. Es kommen darin zahlreiche Wiederholungen vor, welche die Geduld des Lesers auf eine harte Probe stellen. Ausserdem sind noch Ungenauigkeiten im Text und bei den Figuren vorhanden, welche die Schwierigkeiten der Lectüre vermehren. Man kann daher die Künstler, welche die Manzi'sche Ausgabe des Tractates von Lionardo gelesen haben, an den Fingern abzählen; denn aus dem Kreise der mir bekannten Künstler wüsste ich keinen, der den Tractat vollständig durchgelesen hätte. Aehnliche Erfahrungen hat auch der Maler Heinrich Ludwig in Rom gemacht, der durch vieljährigen Umgang mit seinen Kunstgenossen die geistigen Bedürfnisse derselben wohl erkannte und genau weiss, wie nöthig es ist, bei der Herausgabe des Tractates von Lionardo so vorzugehen, dass sowohl den Quellen entsprochen als auch den Bedürfnissen der Künstler genügt wird. Maler Ludwig hat sich daher entschlossen,

neben der Herausgabe des vollständigen vaticanischen Manuscriptes noch eine Künstlerausgabe zu veranstalten, welche den Bedürfnissen der Künstler vollständig Rechnung tragen wird. Was Ludwig als Herausgeber und Verfasser ganz besonders zu Gute kommt, ist nicht bloss seine langjährige Bekanntschaft mit der italienischen Sprache, sondern auch seine Forschungen auf dem Gebiete der Kunsttechnik, speciell der Malerei, Forschungen [7]), welche ihn schon sehr frühe mit den Quellenschriften, insbesondere der Renaissance, vertraut gemacht haben. Ueber die Bedeutung der vaticanischen Handschrift des Lionardo ist es wohl überflüssig, viele Worte zu machen, da sich Dr. Max Jordan in seiner mit eminenter Sachkenntniss abgefassten Schrift: »Das Malerbuch des Lionardo« (Leipzig, Seemann, 1873) eingehend mit dieser vaticanischen Handschrift beschäftigt hat und dabei die Wichtigkeit derselben für das Studium feststellte. Es kann daher auch keinem Zweifel unterworfen sein, dass jedes Studium des Buches über Malerei von Lionardo von der vaticanischen Handschrift ausgehen muss, sowie dass die vaticanische Handschrift keiner späteren Zeit als der Mitte des XVI. Jahrhunderts angehört. Die Zeichnungen zeigen noch die Factur der Lionardischen Schule. In unserer Ausgabe werden die Zeichnungen dem Texte in der Art einverleibt werden, wie es in der Handschrift selbst geschehen ist, damit die Lectüre des Tractates keinen anderen Schwierigkeiten begegnen kann als jenen, welche in der Natur der Sache selbst liegen. Ueber die Grundsätze, von denen Heinrich Ludwig bei Herausgabe der vaticanischen Handschrift ausgeht, gibt ein Brief desselben aus Rom vom 25. Juli Aufschluss, den ich dem Hauptinhalte nach mittheile.

Die Herausgabe der Manuscripte von Lionardo da Vinci hat aber auch sonst in diesem Jahre grosse Fortschritte gemacht, und zwar dadurch, dass die Franzosen sich entschlossen haben, die Handschriften des Lionardo, welche sich im Besitze des »Institut de France« befinden, zu publiciren. Bis jetzt liegt die erste Publication der Manuscripte vor und zwar in photographischen Facsimiles mit einer französischen Uebersetzung und einer Einleitung von Carl Ravaisson-Mollien, Paris, Quantin, 1881, f⁰. Diese Publication ist eine musterhafte nach typographischer Richtung hin, aber die Lectüre des italienischen Textes wird wenig gefördert werden. Bei der Herausgabe des Manuscriptes hat sich Herr Ravaisson mit dem gelehrten Mathematiker des Lyceums Louis-le-Grand, Herrn Évariste Bernès, in Verbindung gesetzt, und ich glaube, dass er sehr gut gethan hat, die Mithilfe dieses Gelehrten in Anspruch zu nehmen. Denn bei der Herausgabe eines Manuscriptes von Lionardo genügt es keinesfalls, dass ein Kunstforscher oder Kunstgelehrter allein die Arbeit besorgt, sondern es ist unerlässlich nöthig, dass sich entweder ein Mathematiker, ein Kunsttechniker, ein Physiker oder ein Anatom daran betheiligt. Von englischer Seite wird eine grosse Publication über Lionardo vorbereitet durch Dr. J. P. Richter, einen deutschen Kunstgelehrten, der seinen Aufenthalt in England genommen

---

[7]) Siehe Ludwig's bei Engelmann in Leipzig 1876 herausgegebene Werk: „Ueber die Grundsätze der Oehlmalern und das Verfahren der classischen Meister."

hat. Der Titel dieser Publication lautet: »The Literary Works of Leonardo da Vinci, containing his Writings on Painting (Libro della Pittura), Sculpture, and Architecture, his Philosophical Maxims, Humorous Writings, and Miscellaneous Notes etc. etc., published for the first time from the 24 Autograph Manuscripts« und wird bis zum Schluss des Jahres in zwei Bänden mit 200 Zeichnungen in autographischer Reproduction bei Sampson Low in London erscheinen. Da Herrn Richter nicht blos die in England befindlichen Handschriften und Zeichnungen Lionardo's, sondern auch ein Theil der in Frankreich befindlichen Manuscripte Lionardo's (welche seit Jahrzehnten mit einer eigenthümlichen Engherzigkeit gehütet wurden) zur Benützung überlassen wurden, so wird man schon in den nächsten Jahren die litterarische Thätigkeit Lionardo's ganz anders übersehen können, als es bisher der Fall war und ich glaube daher nicht zu viel gesagt zu haben, wenn ich betonte, dass Lionardo da Vinci in unserer Zeit seine geistige Wiederauferstehung feiert.

Das erwähnte Schreiben des Herrn Heinrich Ludwig über die Herausgabe des vaticanischen Manuscriptes lautet, wie folgt:

»Zur Grundlage der Herausgabe des Lionardo in den Quellenschriften dient der in der Vaticanischen Bibliothek, und zwar in der Abtheilung »Urbinas«, befindliche Codex Nro. 1270, betitelt: »Libro della Pittura di Messer Lionardo da Vinci, Pittore et Scultore Fiorentino«, welcher unter allen bekannten Abschriften den Stoff des Malerbuchs am reichlichsten birgt und im Jahre 1817 von Guglielmo Manzi in nicht ganz befriedigender Weise veröffentlicht ward.

Die Arbeit liegt jetzt druckfertig vor,[8]) und ihr Bestand ist folgender:

1) Eine getreue, von einem Philologen von Fach besorgte und darauf von diesem und mir mehrmalig sorgfältig mit dem Original verglichene Abschrift des besagten Codex. Diese Abschrift enthält, genau dem Original entsprechend, auf 285 doppelseitigen Blättern in Quarto 914 von mir mit fortlaufender Numerirung versehene Kapitel, zu 8 Büchern oder Theilen geordnet, ausserdem ein Inhaltsverzeichniss der 18 Vinci'schen Original-Hefte, aus denen der Codex ausgeschrieben ist, und endlich alle von den Anfertigern des Codex eingetragenen Bemerkungen.

Die Orthographie des Codex, welche derjenigen Lionard'scher Manuscripte im Wesentlichen entspricht, ward beibehalten; nur habe ich, mich hiebei auf den Vorgang der gewissenhaftesten Lionardoforscher, wie Uziellis und Anderer stützend, die der Schreibweise jener Zeit geläufigen Zusammenziehungen von Wörtern aufgelöst, Accentuirung und Apostrophirung in einer der im Codex selbst vorkommenden Weisen überall consequent durchgeführt und die im Codex fast durchaus fehlende Interpunction hergestellt, lauter Dinge, die

[8]) Dieselbe erscheint im Laufe dieses Jahres in den Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, herausgegeben von R. v. E. Wien bei Wilhelm Braumüller, in 2 Bänden, versehen mit ca. 250 in den Text eingefügten Holzschnitten.

sich zur Bequemlichkeit ungeübter Leser als nothwendig erwiesen. Bei der Interpunction ward jedoch die in der Regel in Minuskel gleichmässig fortlaufende Schreibweise nicht verändert, so dass also in zweifelhaften Fällen das Auge des Lesers durch die eingeführte Neuerung möglichst wenig Störung und Beeinflussung erleidet.

Endlich habe ich alle im Codex vorkommenden Schreibversehen, Auslassungen und sachlichen Verstösse zu corrigiren gesucht. Wo, wie z. B. in geometrischen und mathematischen Dingen, der Fehler ebenso nachweisbar, als die einzig mögliche Verbesserung beweisbar ist, habe ich die Verbesserung gleich in die Textstelle eingetragen und den fehlerhaften Wortlaut des Originals unter den Strich gesetzt. Wo die Verbesserung oder Ergänzung nur als Vorschlag auftreten kann, verfuhr ich umgekehrt.

Bei Anfertigung der zugehörenden Zeichnungen, — es sind deren gegen 230, — liess ich mich nicht auf das heute so sehr beliebte Princip des Facsimile ein, das, ausser es würde in photographischer Weise durchgeführt, bekanntermassen keine Garantie der Treue bietet, während es die Ausgaben nutzlos vertheuert, sondern hielt mich, das Aeusserliche anlangend, nur an das kleine Format der Zeichnungen, des Einrückens in die Texte halber. Sonst aber untersuchte ich vor allen Dingen eine jede der Codexfiguren streng auf ihre sachliche Richtigkeit, d. h. auf die zutreffende Darstellung des Gesetzes hin, das sie veranschaulichen soll. Es ist bekannt, dass diese Figürchen gleich den Lionardischen Originalen, auch wo sie Geometrisches vorstellen, nur flüchtige Skizzen aus freier Hand sind. Somit ist es denn natürlich, dass sie mit einer Menge von kleinen Ungenauigkeiten behaftet sind, die zuweilen den Sinn durchaus verundeutlichen, und deren Reproduction einer Ausgabe zum Vorwurfe gereichen müsste.

Da es zudem nach Lionardo's eigenem Ausspruch in solchen Dingen »nur eine Wahrheit geben kann«, so unterzog ich alle diese kleinen Verstösse der Correctur. Die Fälle sind sämmtlich sehr elementarer Natur, wurden auch von mir jedesmal angemerkt, und da man doch hiebei die ungenauen oder verzeichneten Figürchen des Codex nicht jedesmal zum Vergleich mitgeben kann, so verwies ich dieserhalb Leser, welche sich nicht für überzeugt halten möchten, auf die Manzi'schen Tafeln, welche die Incorrectheiten der Codexfigürchen ohne alles Kriterium reproduciren. In Fällen aber, wo es sich nur darum handelte, die Buchstabenbezeichnung der Figürchen mit derjenigen der Texte in Uebereinstimmung zu bringen, gab ich die Abweichungen des Codex unter dem Strich an.

2) Diesem revidirten Texte schliesst sich an: Eine wortgetreue Uebersetzung des Ganzen ins Deutsche. Sonderlich bezüglich der technischen und wissenschaftlichen Ausdrucksweise war ich hiebei bemüht, der Reproduction die Färbung des Originals zu erhalten. Nur bei wenigen Stellen des Werks sah ich mich genöthigt, der bis zur Unverständlichkeit gehenden Skizzenhaftigkeit von Texten in der Uebersetzung durch Ergänzungsvorschläge abzuhelfen, mich hiebei so einrichtend, dass der Text wortgetreu wiedergegeben ist, die Zusätze, durch Einklammerung kenntlich gemacht, in die Satzfügung

des Originals eingeschoben sind. — Wo ausserdem Textstellen Doppelsinn ergeben, ward dies in der Uebersetzung sofort unter der betreffenden Nummer berücksichtigt, noch anderes in den Noten des Commentars.

Italienischer Text und Uebersetzung werden in der Ausgabe en regard gedruckt, wie dies bisher bei der Ausgabe der »Quellenschriften« gebräuchlich.

3) Dem Texte und der Uebersetzung folgt ein Commentar. Derselbe beschäftigt sich hauptsächlich mit der Klarlegung des künstlerischen Inhalts, der bildnerischen Absichten und der Lehrprincipien des Autors und geht hier, soweit nur immer möglich, ins Detail.

Der Codex, in welchem kein Werk zu erblicken ist, dem seine Schlussfassung schon zu Theil geworden wäre, leidet empfindlich am Mangel consequenter Anordnung des Stoffs, — obgleich hier bemerkt werden muss, dass die Manzi'sche Ausgabe gar Vieles unberücksichtigt und unausgesprochen liess, was im Codex selbst dem Leser das Zusammengehörige deutlich kennzeichnet, als durch ihre Schreibweise hervorgehobene Gruppenschriften und dgl. — Die Interpretation war vor Allem darauf bedacht, eine sachgemässe Ordnung des Stoffes herzustellen. Sie hielt sich dabei an die Gesichtspuncte, die der Verfasser selbst in verschiedenen, ausdrücklich diesbezüglichen Angaben aufstellt. Die Einhaltung dieser Gesichtspunkte erweist sich denn auch als das Allererspriesslichste und Einfachste, so zwar, dass es Verwunderung erregen muss, wie man nicht schon längst auf den Gedanken kam, sie zur besseren Abrundung des Werkes zu benützen. Es wird dabei nicht einmal nöthig, die einzelnen Theile, zu denen der Codex geordnet, an sich auseinanderzunehmen, nur bezeichnendere Titel braucht man Einigen von ihnen zu geben, sonst aber erweist sich ihre Beibehaltung als durchaus natürlich und sachgemäss.

Die Interpretation stellte also zuerst Umordnungstabellen auf, für jedes Buch eine. Durch diese Umordnung gruppirt sich zunächst das Zusammengehörige eines jeden einzelnen Theils. Und da sich nun erweist, dass der Autor bei allen den verschiedenen Gegenständen der verschiedenen Theile immer wieder die nämlichen allgemeinen Gesichtspunkte der Behandlung und Darlegung zur Anwendung brachte, so wird nicht nur für jeden Theil an sich, sondern auch für das Buch im Ganzen einheitliche Uebersichtlichkeit erzielt. Es gilt dies von den Theilen II (zur Hälfte), III, IV, V, VI, VII. — Der erste Theil bildet eine leicht zu ordnende Abhandlung für sich; ebenso die erste Hälfte von Theil II und der ausschliesslich mit einer perspectivischen Frage sich beschäftigende VIII. Theil.

Nach Einführung dieser Gruppirung fallen ausserdem deutlich ins Auge: 1) die einfachen wissenschaftlichen Methoden, auf die der Autor die Erziehung des bildnerischen Naturgefühls und -Studiums und die Verfeinerung des bildnerischen Auges, wie der Darstellungsfähigkeit begründet; 2) die dem Autor und seiner Zeit eigenen wissenschaftlichen Anschauungen und Standpunkte im Allgemeinen, soweit sie im Malerbuch zur Anwendung kommen.

Was den zweiten dieser Punkte anlangt, so hat sich die Interpretation nur darauf einlassen können, so fern es noch nöthig erschien, das Eigenthümliche der einzelnen Sätze durch deren Aneinanderreihung schärfer zu

bezeichnen. Sie hätte beim besten Willen nicht weiter vorzudringen vermocht, da es zur Zeit noch allzusehr an einer Fundamentirung unserer Vorstellungen vom wissenschaftlichen Treiben jener Zeit gebricht, die selbst Anspruch auf den Namen von Wissenschaftlichkeit hätte. Ja, es müsste für dieses schwierige und an sich so ausgedehnte Gebiet der Forschung vor allen Dingen erst einmal eine lebendige und gründliche Zusammenstellung derjenigen antiken und mittelalterlichen, hauptsächlich physikalischen und mathematischen Bestrebungen, Anschauungen und Errungenschaften veranstaltet werden, auf deren Grundlage die Renaissance weiter baute. Und da es selbst an diesem Untergrund, der nur von Mathematikern und Physikern selbst gelegt werden könnte, noch fehlt, ausserdem das ganze weite Gebiet vielmehr eine abgesonderte ernste Behandlung herausfordert, als eine tändelnde dilettantische Behüpfung bei Gelegenheit der Interpretation des Malerbuches, so war ich der Ansicht, es liesse sich wohl das diesbezüglich im Trattato vorkommende als zuverlässiger Beitrag zum Material der Erforschung der Wissenschaftlichkeit der Renaissance auslesen und überliefern, nicht aber zum Ausgangspunkt allgemeiner Betrachtungen über das Wesen jener Wissenschaftlichkeit machen.

Um so reichere Gelegenheit sich einzulassen fand die Interpretation beim ersten der ebengenannten Punkte, beim Künstlerischen nämlich. Es leuchtet hier fast schon durch die vorerwähnte Gruppirung der einzelnen Fächer allein ein festes, einheitliches Lehrsystem hervor, das als die höchste Ausbildung aller vorausgegangenen und umgebenden, verwandten Bestrebungen des Kunstbetriebs der Renaissance angesehen werden muss. So weit es nur in meinen Kräften stand, war ich bemüht, das Vernunftgemässe und zugleich die ausserordentliche praktische Einfachheit dieses Systems an allen Theilen ins Licht zu stellen. Für einzelne Sätze, die skizzenhaft und aphoristisch dastehen, den Zusammenhang mit dem Ganzen aufzunehmen, hielt ich für geboten. Wo die Lücken der Texte allzu grosse waren, suchte ich Rath bei anderen vorausgegangenen, gleichzeitigen und nachfolgenden verwandten Schriftstellern, so bei Alberti, Pacciolo, Dürer, Barbaro, Lomazzo u. A. Und da mir die lebendige und eindringliche Darstellung jenes Betriebs der Kunst als mit sinnlicher Vollkommenheit producirender Bildnerei, für eine der dankenswerthesten Aufgaben der Kunstwissenschaft gilt, ich in diesem Betrieb, in dieser Erziehung zur darstellenden Kunst das erblicke, was nie abstirbt und für alle Zeiten immer neue Gültigkeit behält, so hielt ich es auch für erlaubt und geboten, den Sinn einzelner dieser Lehren durch eigene, erneute praktische Erfahrung aufzusuchen.

Man darf zuversichtlich in jenem wissenschaftliche Exactheit anstrebenden, und zu diesem Behuf das Studium der antiken Philosophie, d. h. Mathematik, zu Hülfe rufenden und durch eigene wissenschaftliche Betrachtung der Natur erweiternden Betrieb der Kunst den sehr naheliegenden und plausiblen Grund erblicken, aus dem sich die Bildnerei jener Tage in wenig mehr denn einem Menschenalter zu ihrer Höhe erhob. Das Ausserordentlichste und Verständigste an diesem Betriebe ist, dass er vor allen Dingen Kunst und Natur nicht wirr durcheinandermengt, sondern die

materiellen Möglichkeiten der bildnerischen Darstellung mit Schärfe ins Auge fasst. Und wenn es gelänge, heute wiederum begabte, verständige und bescheidene Männer mit dieser Einsicht zu tränken und sie auf den von Jenen betretenen schlichten und geraden Weg hinzuweisen, so ist nicht abzusehen, warum nicht auch wir in unserer lebendigen Kunst bald ähnliche Früchte ernten sollten, ohne darum zu formalen Nachahmern zu werden, so wenig, als die Renaissance eine formale Nachahmerin der Antike ward, deren Bild ihr doch überall vorleuchtete.

Schliesslich wird sich ein knapp gehaltener Abschnitt des Commentars mit dem Bibliographischen des Codex selbst beschäftigen. Hiebei kann aber nicht die Absicht sein, den Umfang der Ausgabe durch eingehende Vergleichungen mit anderen Ausgaben und Codices zu erweitern; auch von vergleichenden Resumés und rein bibliographischen Untersuchungen über Lionardo'sche Schriften, die sonst noch zum Traktat gehören können, ward, als zur Zeit noch verfrüht, abgesehen. Der Codex bildet an und für sich so sehr einen Eckpfeiler der Lionardoforschung, dass eine correcte Ausgabe vorläufig auch der Philologie als ein Beitrag von genügendem Umfang gelten darf.

So beschränkt sich denn der bibliographische Anhang auf die einfache Zusammenstellung derjenigen im Codex selbst enthaltenen Merkmale und Notizen, die auf des Codex Entstehung und seine Stellung zu den übrigen Lionardomanuscripten zum Theil neues Licht werfen, oder aber für die Erforschung der Lionardo'schen Originale Handhaben bieten könnten.

Aus diesen wenigen Zusammenstellungen geht mit Sicherheit folgendes, zum Theil bisher Unbekannte, zum Theil ohne alle Begründung in Abrede Gestellte, hervor:

Der Codex, den schon der Charakter seiner Schriftzüge unzweifelhaft ins XVI. Jahrhundert verweist, ist der früheste, jedoch nicht abgeschlossene Versuch, das entweder nie vollendet gewesene, oder verloren gegangene Malerbuch des Lionardo aus den noch unverletzten Original-Heften des Autors zu ersetzen, und zwar in sehr umfangreicher Weise. Die Personen, die diesen Versuch anstellten, hatten offenbar dem Autor noch nahe gestanden, es standen ihnen 18 Original-Hefte desselben zur Verfügung, (darunter 2 von »Schatten und Licht«) und sie waren am Werk, als mindestens noch ein Theil der Lionardo'schen Erbschaft in Händen der Melzi war. Fernerhin: der Codex ist nicht etwa eine Reinschrift nach einer solchen ersten Compilation — zu welcher Annahme sich Einige durch die ausserordentliche Schönheit seiner Schriftzüge verleiten liessen — sondern das erste Concept selbst. Kurz, er ist mit Sicherheit der Urquell aller andern, späteren und unvollkommeneren Abschriften, die den Namen Trattato tragen.

Diese frühe Zeit seiner Entstehung muss ihn denn zu einem schätzbaren und unentbehrlichen Hülfsmittel der philologischen Durchforschung der Originalmanuscripte machen, ja es ist hiebei noch etwas zu beachten. Wiewohl der Codex allerdings nicht Alles enthält, was sich zum Malerbuch rechnen lässt, so ist doch auch anderseits kein Zweifel darüber, dass er für viele Notizen des Autors, die aus den heute so weit zerstreuten Originalen zusammenzu-

lesen bis jetzt nicht gelang, ein zuverlässiger Aufbewahrungsort geworden ist. Von der Zahl seiner Capitel sind aus dem Bestand der Originalmanuscripte bis jetzt noch nicht ²/₃ eruirt worden, und es bleibt wahrscheinlich, dass er für das verlorene Dritttheil den einzigen Ersatz bietet.

Endlich lässt sich mit Hülfe der Citate, die er aus den Original-Heften aufführt, eine nicht geringe Anzahl von Seiten dieser Hefte zusammenstellen, wodurch der Codex geradezu zu einem Führer bei Wiederzusammenstellung der auseinandergenommenen Originalheftung werden muss.

Diesen Theil meines Berichtes schliesse ich mit einem kurzen Hinblick auf die Manzi'sche Ausgabe ab.

Nun der Text des Codex einmal genau erhoben ist, zeigt sich, dass jene Ausgabe ihrem Zweck in noch weit geringerem Grade gerecht wurde, als man bisher annahm. Die bisher an ihr bemerkten Mängel, die Fahrlässigkeit der Textlesung und Figurenzeichnung, die planlose Willkür der Capitelumstellungen sind noch das Geringste. Sie liess alle jene eben erwähnten Merkmale, als hätten sie gar nichts zu bedeuten, unberücksichtigt, und druckte im II., III. und IV. Theil gar nicht den Text des Codex ab, sondern den der Dufresne'schen Ausgabe der verkürzten Handschrift, wobei nur an wenigen Stellen der Codextext oberflächlich verglichen ward. Sogar unter die Figuren nahm sie statt der Codexfigürchen verschiedene weder gerechtfertigte, noch glückliche Neuerungen Dufresnes auf (— denn die Figuren der verkürzten Codices stimmen mit denen des Codex Vat., und nicht etwa mit denen Dufresnes überein), ja sie vermehrte hier noch die Verwirrung, indem sie neu gezeichnete Figuren Dufresnes Capiteln beigab, zu denen sie gar nicht gehören.

Man kann sagen, dass eine treffende Vorstellung vom Codex Vat. bis jetzt noch nicht in die Oeffentlichkeit drang, und dass es an der Zeit sei, dass überhaupt einmal gegenüber der dilettantischen Leichtfertigkeit, mit der das Lionardostudium leider in den meisten Fällen betrieben, und somit der Kern dieser Dinge vermieden und in Dunkel gehüllt ward, eine getreuere Ausgabe Licht schaffe. Was die Veröffentlichung der Originalmanuscripte selbst anlangt, so wird nur dann das Rechte und Wissenschaftliche geschehen sein, wenn deren Besitzer sich entschlossen, dieselben durch photographisches Facsimile — in ähnlicher Weise, wie dies in Italien mit einem Theil des Codex Atlanticus schon geschah — Sachverständigen allgemein und im Zusammenhange zugänglich werden zu lassen. Dies zu bewirken, muss das Augenmerk unserer grossen und zu einem solchen Unternehmen berufenen Institute ausmachen, alle sonstigen zerstreuten und vereinzelten Ausschriften und Erhebungen entbehren nur zu begreiflicher Weise der Zuverlässigkeit, weil sie die Möglichkeit der Controle nahezu ausschliessen. Bei dem so leicht zugänglichen und ohne alle Schwierigkeit lesbaren Codex Vat. fällt dies aber weg.

Nachdem dies durch Abdruck des Codex, wie er ist, und durch eine ihm genau sich anschliessende Uebersetzung der erste Schritt gethan und den Anforderungen der Philologie Rechnung getragen sein wird, muss aber noch etwas geschehen. Es muss nämlich dieser Ausgabe

4) die Ausführung — in der Uebersetzung wenigstens — der unter 3) erwähnten und in tabellarischer Form gemachten Umordnungsvorschläge sich unmittelbar anschliessen, d. h. im Druck erscheinend solche Umordnung ein klareres Bild des Ganzen gewähren.

Im Hinblick hierauf habe ich auch diese Arbeit bereits druckfertig gestellt, einem jeden Kapitel neben der neuen Umordnungsnummer die Codexnummer hinzugebend. Zum Beschluss füge ich hinzu, dass der Commentar so eingerichtet ward, dass er für beide Ausgaben dienen kann.

Rom, 25. Juli 1880. *H. Ludwig.*

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Die Pflege der alten Kunst in Holland.

Mit der Pflege der älteren Kunst in Holland ist es schlecht bestellt — so hören wir noch heute ziemlich einstimmig im Auslande urtheilen; und in Holland selbst machen sich noch immer ähnliche Stimmen laut.

Thatsachen, wie der Brand des Museums Boymans in Rotterdam 1865, der die hervorragendsten Bilderschätze desselben zerstörte; die Vorgänge bei Gelegenheit der Stiftung der schönen Galerie van der Hoop, die von der Stadt Amsterdam zurückgewiesen wurde, weil die Väter der Stadt die Erbschaftssteuer nicht entrichten wollten (schliesslich fanden sich patriotische Kunstfreunde, welche die nöthige Summe dafür zusammenbrachten); die Räume und die Lage des Ryksmuseum in Amsterdam, das inmitten einer Strassenflucht und unfern eines Petroleumlagers steht; der vor zwei Jahren erfolgte Verkauf der Sammlung van Loon, einer der letzten namhaften Privatgalerien Hollands; die Veräusserung der städtischen Galerie in Delft und andere Thatsachen mehr sprechen allerdings so laut gegen die frühere Verwaltung der Sammlungen und der öffentlichen Denkmale in Holland, dass sich das einmal eingewurzelte Urtheil nur sehr allmälig durch eine ganz consequente, unverdrossene Verfolgung richtiger Ziele überwinden lassen wird.

Eigene Anschauung, namentlich während eines Aufenthaltes in Holland im verflossenen Herbst, hat mich überzeugt, wie gründlich mit jenen alten schlechten Traditionen gebrochen ist, wie durch das Beispiel und unter dem Vorgehen der Regierung die Gemeinden und Corporationen das Ihrige thun zur Erhaltung, Aufstellung und Katalogisirung ihrer Kunstwerke, die dem Charakter der holländischen Kunst entsprechend vorwiegend in Gemälden bestehen, und wie die hervorragenden Stellen in der Leitung der Sammlungen tüchtigen und frischen Kräften anvertraut werden. Da trotzdem in Holland selbst eine lebhafte Agitation gegen dieses neue frische Leben besteht, welche namentlich die oberste Leitung der Kunstangelegenheiten aufs heftigste anfeindet und auch in ausländischen Zeitschriften ihre Stimme erhebt, so halte ich es für meine Pflicht, diesen Verdächtigungen gegenüber hier auf die höchst

erfreulichen Bestrebungen in der Pflege der älteren Kunst und die Erfolge, welche dieselben jetzt schon zu verzeichnen haben, wenigstens kurz aufmerksam zu machen. Dabei werde ich mich etwas näher über die neueren Erwerbungen verschiedener öffentlicher Galerien verbreiten.

Holland besitzt zur Zeit nicht weniger als einige zwanzig öffentliche Sammlungen alter Kunst, meist Gemäldegalerien oder Alterthümer-Sammlungen, die wenigstens eine Anzahl alter Gemälde enthalten. Dieselben vertheilen sich in folgender Weise. Amsterdam besitzt das Ryksmuseum (oder Trippenhuis), die Galerie van der Hoop, das Museum Fodor (mit alten Handzeichnungen), die Galerie im Stadthaus, die Sammlung der Anatomien (z. Z. in der Akademie) und die Sammlung niederländischer Alterthümer und Gemälde der »Kon. oudheidkundig Genootschap«. Haarlem besitzt ausser der bekannten Galerie im Stadthaus das Teylermuseum (mit alten Handzeichnungen), die bischöfliche Sammlung und eine kleine Abgusssammlung. In Utrecht finden wir gleichfalls drei öffentliche Sammlungen: das Museum »Kunstliefde«, die städtische Sammlung und die erzbischöfliche Sammlung. Im Haag die Königliche Galerie in Mauritshuis, die städtische Galerie und das Niederländische Museum, das Museum Meermanno-Westreenianum und das Kon. Kabinet van Zeldzaamheden. In Leiden das Museum van Oudheden und das städtische Museum. In Rotterdam ausser dem bekannten Museum Boymans noch eine kleine Galerie in der Börse. Ferner städtische Galerien in Gouda, Alkmaar, Hoorn, Dordrecht (meist moderne Gemälde), vereinzelte Gemälde in den Stadthäusern zu Middelburg, Nymegen, Arnhem, Leeuwarden, Delft, Franeker, Deventer, Hasselt, Hertogenbosch, endlich Provinzialmuseen mit prähistorischen, römischen und germanischen Alterthümern in Groningen, Assen, Leeuwarden, Nymegen, Amersfoord, Middelburg und Maestricht, welches letztere in der Schatzkammer von S. Servais auch eine köstliche Sammlung von emaillirten Kirchengeräthen des XI.—XVI. Jahrhunderts besitzt.

Ein beträchtlicher Theil dieser Sammlungen, wohl die Hälfte derselben, verdankt seine Entstehung erst dem letzten Jahrzehnt, zum Theil erst den letzten Jahren. Namentlich ist dies mit den städtischen Galerien und den Sammlungen kunstgewerblicher Alterthümer der Fall, die durch Vereinigung dessen, was in städtischem Besitz zerstreut sich befand, zum Theil auch durch bereitwilliges Herleihen der in Stiftungen vorhandenen Kunstwerke entstanden sind. Dazu kommen noch einige öffentliche Anstalten, welche ihren Kunstbesitz noch behalten haben, wie das Burger Weeshuis, das Waale Weeshuis und das Werkhuis in Amsterdam, das Hofje van Beresteyn in Haarlem, das Hofje in Leerdam, das Weeshuis in Culemburg u. a., sowie die künstlerisch ausgeschmückten öffentlichen Bauten wie namentlih das Huis im Bosch beim Haag und das Palais in Amsterdam.

Zwar besitzt Holland in allen diesen Sammlungen nur einen fast verschwindenden Bruchtheil der Werke seiner grossen Kunstschule, namentlich ihrer hervorragendsten Meister (von Rembrandt finden sich nur noch zehn Gemälde in öffentlichen Galerien Hollands!); ist ja die holländische Kunst im Wesentlichen eine Kleinmalerei, die den Schmuck des bürgerlichen Zimmers

in erster Linie im Auge hatte, und deren Schöpfungen daher mit dem Erstarren des Interesses an allen öffentlichen Dingen in Holland während des vorigen und im Anfange dieses Jahrhunderts allmälig aus dem Besitz der holländischen Bürger in die öffentlichen und Privatsammlungen des übrigen Europa übergingen. Allein unter den in Holland erhaltenen Kunstschätzen befinden sich noch immer eine Reihe der Meisterwerke seiner grössten Maler; nur in Holland kann man die holländische Malerei in ihrem Streben auf monumentale sowohl als auf decorative Wirkung kennen und würdigen lernen; nur in Holland endlich kann man die locale Entwicklung der Kunst an den einzelnen Stätten ihrer Pflege genügend verfolgen. Dass einzelne gerade local hervorragende Galerien, namentlich die von Haarlem, auch ihre Vermehrungen nach dieser Richtung zu machen suchen, ist daher nur anzuerkennen.

Für diese Sammlungen ist nun in Bezug auf ihre Aufstellung, Katalogisirung, Instandhaltung, Verwaltung und — wo Mittel vorhanden sind — auch für ihre Vermehrung alles Mögliche gethan. Die Räumlichkeiten und die Beleuchtung sind in den meisten Galerien, die kleinen städtischen Sammlungen nicht ausgenommen, durchaus befriedigend. Wo dies noch nicht der Fall ist, namentlich in den verschiedenen Sammlungen von Amsterdam, ist der Zeitpunkt einer günstigen Aenderung nahe, da der gewaltige Neubau des Ryksmuseum am Stadthouderskade bereits zur Hälfte unter Dach steht. Hier werden die Galerie des Trippenhuis, die Kupferstichsammlung, die Galerie van der Hoop, das Niederländische Museum im Haag, die Sammlung der Alterthümer in Amsterdam, die Sammlung der »Anatomien« und, wie ich höre, auch die Kunstschätze des Stadthauses zur Aufstellung kommen.

Die meisten Sammlungen haben Verzeichnisse oder sind solche in Arbeit; einige besitzen ausführliche, zum Theil vortreffliche Kataloge. Bekannt und unübertroffen für die holländische Malerschule ist der Katalog des Mauritshuis von Freiherrn Dr. Victor de Stuers (1874), von welchem eine neue umgearbeitete Auflage in Aussicht steht. Sehr gute Kataloge haben 1879 auch das städtische Museum zu Leiden und 1880 das städtische Museum zu Utrecht erhalten. Ein neuer Katalog der Galerie des Trippenhuis wird jetzt ausgegeben. Herr Director Kaiser hat darin den wissenschaftlichen Anforderungen an den Katalog einer derartigen Sammlung entsprochen und zugleich in den trefflich gezeichneten Facsimiles eine ebenso dankenswerthe Beigabe geliefert, wie die Facsimiles des früheren Kataloges durch ihren Mangel an Treue unnütz und selbst unheilvoll waren [1]). Auch für das Museum Boymans ist ein im vorigen Jahre von F. D. O. Obreen verfasster, sehr fleissig ausgearbeiteter Katalog erschienen. Sehr angenehm berühren den Besucher die Kataloge der alten Handzeichnungen (im Museum Fodor und in Boymans Museum), wozu sich bei uns in Deutschland noch kein Cabinet aufgeschwungen hat. Leider macht die Hauptsammlung, das Teylermuseum, hier eine Ausnahme.

---

[1]) Leider sind dieselben mehr als die Facsimiles irgend eines andern Kataloges benützt worden, z. B. im Text zu Unger's »Amsterdamer Galeriewerke« und in Dohme's »Kunst und Künstler«.

Die wichtigsten Veränderungen, insofern als von denselben im Wesentlichen die bisher berührten namhaften Verbesserungen der früheren Zustände ausgegangen sind, haben in der Leitung der Sammlungen Statt gefunden. Director der Galerie des Trippenhuis ist seit einigen Jahren der bekannte Kupferstecher Kaiser, Professor an der Königl. Akademie in Amsterdam. Zum Director der Kupferstichsammlung daselbst wurde der beste Kenner holländischer Radirkunst, J. Ph. van der Kellen ernannt, welcher in Herrn Dr. A. de Vries seinen tüchtigen Assistenten gefunden hat. Die Leitung des Niederländischen Museums im Haag ist den Herren D. van der Kellen und Dr. Abraham Bredius anvertraut, deren Hauptaufgabe die Vorbereitung des Neuen Ryksmuseums in Amsterdam ist, nach dessen Vollendung die genannten verdienstvollen Forscher erst eine ihnen entsprechende Thätigkeit und Stellung erhalten werden. An das Museum Boymans ist Herr Obreen, der Herausgeber des »Archief«, als Director berufen, dessen grosse Verdienste um die Urkundenforschung im Repertorium schon mehrfach anerkannt worden sind. Auch die Stellungen an dem Mauritshuis wurden kürzlich neu besetzt; diese Sammlung wird sich ohne Zweifel auch in Zukunft der besonderen Gunst des Herrn de Stuers erfreuen, der nicht nur den Katalog derselben verfasste, sondern auch die zahlreichen neuen Anschaffungen veranlasste.

Der Name des Freiherrn Dr. Victor de Stuers, ist seit seiner Berufung zum Referenten für Kunst und Kunstunterricht im Jahre 1875 vielfach genannt und auch viel gescholten worden in Holland, leider namentlich von Seiten des verdienstvollen im Auslande am meisten gekannten holländischen Forschers, Herrn Dr. C. Vosmaer, der aber seit der neuen Aera in der holländischen Kunstverwaltung und Kunstforschung sich ausschliesslich auf eine negative Kritik beschränkt hat. Man hat de Stuers seinen Katholicismus vorgeworfen und man hat ihn einen Gothiker gescholten, weil er die kirchlichen Monumente der gothischen Zeit zu erhalten suchte — uns Ausländern kommt es sonderbar vor, in Holland, das eine wirkliche Kunstblüthe nur in Barock gehabt hat (denn das Barock beginnt hier eigentlich schon mit Lucas van Leyden) die heftigsten litterarischen Fehden auskämpfen zu sehen über die Frage der praktischen Anwendung des »gothischen« oder des »griechischen« Stils —: soweit sich seine Thätigkeit auf die Pflege der älteren Kunst erstreckt, ist jedenfalls der im Obigen ausgeführte Aufschwung erst seit seiner Berufung zu constatiren; seine wissenschaftliche Befähigung hat er weit über den Kreis von Holland hinaus durch seinen Katalog des Mauritshuis glänzend bekundet; die Auswahl und Berufung der befähigtsten Männer Hollands in die Leitung der Kunstsammlungen ist sein Werk und sind dies zum grossen Theil auch die Fortschritte, welche wir in der Begründung neuer Sammlungen, namentlich der Stiftung des Niederländischen Museums und der besseren Aufstellung der alten Sammlungen constatirt haben. Seine Thätigkeit in der Vermehrung der Sammlungen, namentlich bei der Galerie des Mauritshuis, werden wir gleich noch näher kennen lernen. Auch die Begründung einer neuen Kunstzeitschrift, des »Kunstbode«, welcher schon in diesen beiden ersten Jahren seines Bestehens beachtenswerthes Material zur Bereicherung

unserer Kenntniss der holländischen Kunst gebracht hat, ist auf de Stuers Anregung zurückzuführen. Ich denke, das sind Thatsachen genug, die dafür sprechen, dass Holland Grund hat, dem Minister dankbar zu sein, welcher 1874 dem jungen Manne auf eine akademische Abhandlung socialpolitischen Inhalts hin zum Secretär der Denkmäler-Commission machte und im folgenden Jahre ihm ein so bedeutendes und verantwortungsvolles Referat, wie die Leitung der bildenden Künste, anvertraute.

Es erübrigt noch, eine Reihe von neueren Erwerbungen, welche mehrere der holländischen Galerien in den letzten Jahren gemacht haben, wenigstens kurz zu erwähnen.

Die Galerie im Haag hat sich seit dem Jahre 1874 um etwa 140 Bilder vermehrt, d. h. nahezu um die Hälfte ihres früheren Bestandes. Eine Anzahl dieser Gemälde sind aus den Magazinen oder aus öffentlichen Gebäuden herangezogen, so jene köstliche Reihe von 24 Bildnissen holländischer Offiziere von Jan van Ravesteyn, die interessanten grossen Gemälde von Cornelisz van Harlem, M. Heemskerck u. a. m. Die grössere Zahl der neu hinzugekommenen Bilder sind aber käuflich erworben. Diese Erwerbungen sind fast durchweg als glückliche zu bezeichnen, indem dadurch in systematischer Weise der Sammlung Werke von Meistern von besonderer historischer Bedeutung für die Entwicklung der holländischen Malerei, die bisher ungenügend oder gar nicht — zuweilen nicht einmal der Richtung nach — vertreten waren, zugeführt worden sind. Dabei ist — trotzdem dass keine grossen Mittel für diese Anschaffungen zur Verfügung standen — doch fast ausnahmslos darauf gehalten, dass nur besonders gute und tadellose Werke der Meister angekauft wurden. In den drei grossen Gemälden, welche von H. Goltzius erworben sind, lernen wir diesen seltenen Maler besonders vortheilhaft kennen. Die Gruppe der Lehrer und Vorgänger Rembrandt's, von denen kaum Ein Bild vorhanden war, ist jetzt sehr vollständig und gut vertreten. Lastman mit einer Auferweckung des Lazarus (beiläufig: ich glaube das Datum ist 1622, nicht 1632 zu lesen), Moeyaert mit dem Triumph des Silen und dem Mercur, welcher der Herse erscheint, beide von 1624, Jan Pynas mit einem Christus am Kreuz. Auch Frans Hals ist endlich in der Sammlung vertreten und zwar mit zwei trefflichen grossen Bildnissen eines holländischen Patriziers und seiner Gemahlin, vom Jahre 1625. Aus seiner Schule und Umgebung findet man eine Anzahl seltener Meister in guten Bildern: Pieter Codde mit dem grossen stattlichen Bal vom Jahre 1636 und dem sehr feinen Bildchen der Brettspieler; A. J. Duck (nicht A. Palamedes nach meiner Ueberzeugung) ist durch das kleine Portrait eines Offiziers vertreten; der Monogrammist C. P. durch ein »Frühstück« (als Frans Fransz. Hals gekauft, doch schon von H. de Stuers für den genannten Meister erkannt); das Monogramm gefälscht. K. Slabbaert nähert sich in seiner »Wache« dem Duck. Von namhaften Genremalern, die hinzugekommen sind, nenne ich Bega, Dusart, J. M. Molenaer, C. de Man, P. Quast und A. van der Venne. Mehrere Stillleben von Balthazar van der Ast, van Beyeren, Lelienbergh — für den letzteren möchte ich wenigstens das

frageweise dem Dirk de Heem zugeschriebene nette Bildchen mit todten Vögeln halten.

Von dem mir sonst nur als Zeichner bekannten L. van Cooghen ist ein sehr beachtenswerthes Bild in der Richtung des G. Honthorst, der Christus und Thomas vom Jahre 1654, erworben. Auch dass das interessante frühe Bild des N. Maes aus der Sammlung Goldschmidt, Diana mit ihren Nymphen (Inschrift und Datum sind mir zweifelhaft), Holland erhalten ist, scheint mir nur zu billigen. Ein interessantes, 1876 legirtes Bild der altholländischen Schule mit Scenen aus der Geschichte Salomo's (Nr. 196, h) geht auf Jacob von Amsterdam zurück.

Einige Bemerkungen in Bezug auf die Benennungen seien mir bei dieser Gelegenheit gestattet. Dass die zwei dem A. Elsheimer zugeschriebenen Bildchen auch nicht entfernt an diesen erinnern, habe ich schon an einem andern Orte erwähnt. Nach der Inschrift Gio. Lap auf der Rückseite sind sie offenbar von demselben Jan Lapp, von welchem eine bezeichnete Landschaft, in der Art des Moucheron und Pynacker vor einiger Zeit für die Sammlung erworben ist (Nr. 68, b). — Der Greisenkopf von Livens erscheint mir zweifellos. Fast oder völlig ebenso kommt derselbe auch in der Braunschweiger Galerie vor; diese geringere Wiederholung trägt das ächte Monogramm. — Das Stillleben von G. Dou (Nr. 29 a) kommt mir sehr zweifelhaft vor; man vergleiche die schönen Stillleben dieses Meisters in der Akademie in Wien, Innsbruck, Hamburg (H. Wesselhoeft), Pesth u. s. f. — Die Jahreszahl 1649 an einem Hause auf dem einen Bilde des Joris van der Hagen (Nr. 36) bezieht sich nicht auf die Zeit der Entstehung des Bildes. Dasselbe ist seinem Charakter nach aus der mittleren Zeit des Malers, wofür auch der Umstand spricht, dass die kleine Staffage von A. van de Velde gemalt ist. — Die unter Nr. 206 ausgestellte Magdalena scheint mir von J. Jordaens. — Einige Umtaufen zu Gunsten der Sammlung möchte ich H. de Stuers für die nächste Auflage seines Katalogs empfehlen: Vor allem das Balen genannte Bild (Nr. 198) in P. P. Rubens (um 1612/15). Sodann kann ich in dem »Halt auf der Jagd« (Nr. 189) nur ein durchaus ächtes Werk der früheren Zeit des Philips Wouwerman sehen, wie Dutzende bezeichneter Bilder gleicher Art in Dresden, Petersburg u. s. f. sich finden. Auch Holbein's Portrait der Jane Seymour kann ich nur für ein schönes Original halten, während das weibliche Bildniss unter seinem Namen (Nr. 237) dem Jan Joest am nächsten kommt. Ueber die italienischen, spanischen und deutschen Gemälde wäre allerdings weniger zum Vortheil der Namen, welche die Bilder tragen, zu sagen; doch habe ich meine Ansichten darüber Herrn de Stuers schon mündlich mitgetheilt.

Die Galerie des Trippenhuis hat nicht minder zahlreichen und zum Theil noch bedeutenderen Zuwachs in den letzten Jahren erhalten, namentlich durch das Legat des Herrn van de Poll, welches der Galerie eine nicht sehr umfangreiche, aber gewählte Gemäldesammlung zugebracht hat. Diese patriotische Gabe ist um so dankenswerther, als kurz vorher die Familie van Loon, ohne Rücksicht auf die seitens der holländischen Regierung gezeigte

Bereitwilligkeit zum Ankauf dieser berühmten Sammlung und ohne der Regierung irgend welche Mittheilung von dem Angebote zu machen, ihre Gemäldegalerie an die Familie Rothschild in das Ausland verschacherte. Jene Sammlung, die im verflossenen Jahre geschenkt wurde, ist in einem besonderen Zimmer des zweiten Stockwerks aufgestellt. Das Hauptstück derselben, eine sehr erwünschte Bereicherung, ist das grosse Bildniss einer alten Dame, der Gemahlin des Jochem Swartehout, von Rembrandt. Im Lehnstuhl sitzend, in gleicher Haltung und im gleichen Costüm wie die Mutter des Bürgermeisters Six, ist sie derselben auch in der Behandlung ganz nahe verwandt, sodass wir ihre Entstehung etwa in die gleiche Zeit (um 1641/43) zu setzen haben. Doch ist dies Bild noch wärmer im Ton, bei einem sehr individuellen graulichen Colorit, und in der Behandlung breiter und körniger als das Bildniss bei Herrn Six.

Von Thomas de Keyser finden sich drei Bildnisse: zwei grosse Porträts des jungen Marten Rey und seiner Gattin, energisch in der Auffassung und etwas fest in der Färbung wie das grosse Porträtstück der Chirurgengilde, sowie ein köstliches kleines Reiterbildniss mit Blick auf Dünen in der Ferne. Letzteres trägt neben dem Monogramm das Datum 1660, gehört also in die letzte Zeit des Künstlers. Auffassung und Haltung sind höchst reizvoll und vornehm, die Behandlung malerisch, aber höchst sauber durchgeführt. Ein ähnliches Bildniss in der Galerie zu Frankfurt a./M. ist flüchtiger und weit früher. Nach der Behandlung dieses späten Bildes scheint mir auch das Reiterbildniss, das in der Galerie Gsell unter dem Namen Metsu war (jetzt beim Kunsthändler Miethke in Wien), ein Werk de Keyser's aus der gleichen Zeit.

Zwei Bildnisse von F. Bol (von 1658) und ein kleines Bildniss des Nicolas Maas (von 1675) sind von geringerem Werth. Höchst anziehend ist dagegen das Portrait des jungen Dionys Wynants vor einer Landschaft im Abendlicht, von der Hand des Jan van Noordt, dat. 1664. Der äusserst seltene Meister, von welchem die Sammlung noch ein zweites Werk, »die Grossmuth des Scipio« darstellend (bez. Joan v. Noordt A°. 1672), besitzt, ist mir sonst nur in zwei Gemälden vorgekommen. Das eine derselben, in der Galerie zu Göttingen, stellt einen Hirten dar, der schlafende Nymphen belauscht; es ist bezeichnet J. v. Noordt f. 1659. Das zweite, in der Art des Berghem, besitzt Graf Moltke in Kopenhagen. Alle diese Gemälde zeigen einen holländischen Künstler der Nachfolge Rembrandt's, etwa in der Art des Jacob Backer, der aber sehr starken Einfluss von Jacob Jordaens in sich aufgenommen hat. Das Göttinger Bild ist das geringste; die historische Composition der Amsterdamer Sammlung ist von sehr kräftiger Färbung in tiefbraunem Ton bei starkem Helldunkel, aber sehr branstig; am meisten befriedigt das sehr energisch aufgefasste und behandelte Bildniss, das einen kühleren Ton zeigt.

Unter einer Anzahl Landschaften nenne ich als die besten Stücke der Sammlung einen grossen J. Hackaert mit Staffage von A. van de Velde, dem Jan Both nahe; stille See von Dubbels, so leuchtend und farbig, wie ein J. van Cappelle; ferner zwei Seestücke von Willem van de Velde und

Landschaften mit Vieh von Berchem, Romeyn und Paulus Potter (Kühe auf sonniger Weide, dat. 1653), sämmtlich nicht besonders hervorragend.

Interessant war mir ein an sich keineswegs bedeutendes Winterstück mit der schönen, ganz zweifellosen Bezeichnung A. Beerstraaten. Es bestätigte mir, dass ich früher nicht falsch gesehen und daher Havard's Angriff gegen die Angabe des neuen Berliner Galeriekataloges, dass es zwei Maler Beerstraaten, einen J. und einen A. Beerstraaten gab, mit Recht zurückgewiesen hatte[1]). Charakteristische Merkmale zur Unterscheidung dieser beiden Künstler, die ganz gleiche Gegenstände malten, liefert auch dieses Werk leider nicht. Denn dass es schwächer ist als die verschiedenen bezeichneten Gemälde von Jan Beerstraaten in der Galerie des Trippenhuis, ist desshalb kein entscheidendes Merkmal, weil an anderen Orten ebenso schwache, ganz verwandte Gemälde von Jan Beerstraaten vorkommen.

Besonders zahlreich vertreten sind in dem Poll'schen Legat die holländischen Sittenbilder, namentlich gut unter ihnen die Meister zweiten Ranges. So kann man J. Brekelenkam gar nicht liebenswürdiger und vollendeter finden als in seinem »Besuch«. Ebenso hat der »Gemüsemarkt« von H. M. Sorgh in malerischer Behandlung, Feinheit des Helldunkels neben dem Reiz der kleinen Figürchen kaum seines Gleichen unter den Werken dieses Malers. Das »Concert« von J. Vercolie (dat. 1673) ist so fein und leuchtend in der Färbung wie ein später G. Metsu, wenn auch etwas flacher und leerer. In den »zechenden Bauern« von Cornelis Sachtleven (dat. 1640) hat das Ryksmuseum einen Meister gewonnen, der ihm noch ganz fehlte, und zwar in einem Bilde von besonderer Feinheit in Färbung und Helldunkel und flotter Behandlung. Auch das Interieur von C. Dusart (1690) gehört zu dessen anziehenden Werken. G. Dou ist mit einem seiner kleinen Bildnisse vertreten, das etwas kühl und kleinlich erscheint. Dagegen reiht sich die »Katzenmusik« der Steen'schen Kinder von Jan Steen der reichen Zahl seiner schönen Werke des Ryksmuseum würdig an.

Das einzige Bild der vlämischen Schule — das einzige wenigstens, dessen ich mich noch erinnere — das Bildniss eines jungen genuesischen Edelmannes in ganzer Figur von A. van Dyck, ist wohl neben dem schönen Rubens das Hauptstück, das das Ryksmuseum jetzt von der vlämischen Schule überhaupt aufzuweisen hat: äusserst vornehm in der Auffassung, von seltenem Helldunkel, tiefer und leuchtender Färbung und der leichten geistreichen Behandlung der letzten Zeit seines italienischen Aufenthaltes.

Neben dieser dankenswerthen Stiftung sind auch einige Einzelerwerbungen als besonders glückliche hervorzuheben, da sie wesentlich nach einer andern Richtung die Galerie bereichern, nach der ältesten Periode der Malerei in Holland. Es sind dies »Saul bei der Hexe von Endor« vom Meister Jacob von Amsterdam (bez. mit dem bekannten Monogramm und A°. 1506 novebr. 29 — die Jahreszahl etwas zweifelhaft), phantastisch wie ein H. Bosch, von reichster tiefer Färbung, kühl violettem Fleischton, ganz dünner, flüssiger

---

[1]) Vgl. Repertorium III S. 442 ff.

Behandlung und den changirenden Farben, Eigenschaften, die zusammen auf die letzte Zeit des Künstlers deuten. Von Jan Scorel zwei grössere, reiche biblische Compositionen von besonders guter Zeichnung und Färbung, in der Art der »Taufe Christi« zu Haarlem, also wohl noch aus seiner mittleren Zeit. Eine kleine »Anbetung der Könige« gehört noch in das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. — Endlich sei noch ein Hauptwerk der holländischen Malerei genannt, A. van Venne's Besuch des Prinzen Moritz auf der Kirmess zu Rijswijk (dat. 1613), ein würdiges Seitenstück zu der »Seelenfischerei« desselben Künstlers.

Ausserdem fielen mir aus späterer Zeit noch auf ein treffliches Bildniss von J. G. Cuyp, von Rembrandt'scher Lichtwirkung; ein gutes Gemälde von A. van Everdingen (dat. 1655, Mühle in Norwegen); eine alte Frau in der Bibel lesend von G. Metsu, ganz kühl in der Färbung, von weicher Behandlung und feinstem Ton; endlich das beste mir bekannte Bild von P. Bloot, eine Advocatenstube (dat. 1628).

Ich muss mich hier auf diese Andeutungen über die neueren Erwerbungen der beiden Hauptgalerien Hollands beschränken. Doch möchte ich zum Schluss noch auf ein Museum hinweisen, das — bisher noch allzu wenig berücksichtigt — in steter Erweiterung begriffen ist: das bischöfliche Museum in Utrecht. Dasselbe ist für die Kenntniss der ältesten Kunst in Holland, namentlich für Maler wie Geertgen von Haarlem, Jacob von Amsterdam, vor Allen Jan Scorcel von hohem Interesse; es besitzt ferner unter einer sehr umfangreichen Sammlung von Holzschnitzereien einige der besten plastischen Arbeiten Hollands aus dem XV. und XVI. Jahrhundert, sowie höchst interessante Sammlungen von Messgewändern, Stickereien, Spitzen, Metallarbeiten und anderen kirchlichen Alterthümern. Das Hauptverdienst um die Sammlung hat der Geistliche W. van Heukelum, welcher einen beträchtlichen Theil derselben dem Museum zum Geschenk gemacht hat.

Bode.

Retrospective Ausstellungen.

Florenz. Ausstellung von Werken der Kunst und namentlich der Kunst-Industrie des Mittelalters und der Renaissance.
(Esposizione di Arte Antica).

Seit Jahren trägt man sich in Florenz mit dem grossartigen Plan, eine Ausstellung zu veranstalten, welche den ganzen Umfang der schöpferischen Thätigkeit Toscana's auf allen Gebieten der Kunst und Kunstindustrie vom Mittelalter bis auf die Gegenwart vor das Auge führen soll. Das Project ist zu grossartig, zu schön, als dass man die Realisirung desselben mit einiger Sicherheit hoffen dürfte. So sind wir denn zunächst schon dankbar für die vor Kurzem im Refectorium, in den Hofarcaden und in der Capella de' Pazzi in Sta. Croce eröffnete Ausstellung, die veranstaltet zu haben, das Verdienst der Gesellschaft »Donatello« ist, einer Gesellschaft, die sich unter der Präsidentschaft des Tommaso Corsini constituirte, mit dem Zwecke Kunst und Kunst-Industrie in Florenz zu heben und zu fördern. Der allgemeine Charakter der Ausstellung ist, den Zwecken des veranstaltenden Vereins entsprechend zunächst ein didaktischer. Die moderne Kunstindustrie soll mit aller Eindringlichkeit auf die Musterleistungen der Kunstindustrie des Mittelalters und der Renaissance hingewiesen werden; Zerstreutes wird desshalb gesammelt, Verborgenes an das Tageslicht gezogen; und nicht blos dem fertigen Werke, auch dem künstlerischen Entwurfe, der Handzeichnung wird gebührende Aufmerksamkeit geschenkt. So liegt geradezu der Schwerpunkt dieser ersten Ausstellung in der Exposition der Handzeichnungen alter Meister, die zwar dem allergrössten Theile nach der Sammlung der Uffizien entnommen, dennoch aber — unter einem bestimmten Gesichtspunkt ausgewählt — hier sowohl auf den Künstler und den Kunstindustriellen, als auch auf den Historiker von besonders anregender Wirkung sind. Die Auswahl beschränkte sich, sehen wir von einer Reihe von Thierstudien ab (Nr. 275—443) auf das Gebiet der Decoration und profaner und kirchlicher Prachtgeräthe. Die Entwickelung auf diesem Gebiete stellt sich in prägnanten Zügen dar, wenngleich die Frührenaissane durch eine nur geringe Zahl von Blättern repräsentirt wird. Welches Entzücken ergreift uns gegenüber den Blättern von Donatello, Desiderio da Settignano, Antonio Rossellino wo der Reichthum einer frischen Phantasie so ganz im Banne höchsten Formenadels liegt, und die gründliche Ausgestaltung des Details selbst den Schein von Befangenheit nicht scheut. Die Hochrenaissance ist gut vertreten. Giovanni da Udine nimmt mit seinen Blättern den ersten Rang ein, am nächsten steht ihm in der Verbindung von Formenadel und Motiven-

reichthum Baldassare Peruzzi; Guilio Romano hat eine leichtflüssige Phantasie, aber ihm fehlt die geduldige Liebe für die Detailgestaltung, Pierino del Vaga ist nicht immer von feinem Geschmack geleitet. Von den Ornamentisten der Spätrenaissance ist Marco da Faenza (Marco Marchetti) besonders reich vertreten (138—144, 248, 11); an Begabung steht er dem Giovanni da Udine recht nahe, sichtlich folgt er auch dessen Spuren, aber weder zeigt er in der Ausgestaltung der Motive Giovannis Consequenz, noch besitzt seine Erfindung dessen Grazie. Noch mehr gebricht die logisch-consequente gesetzmässige Durchbildung, wie sie Giovannis Ornamentation trotz aller Freiheit und spielenden Grazie eigen, dem Poccetti, so gross auch sein Reichthum an ornamentalen Gedanken ist (z. B. 116, 117). Stefanino della Bella erscheint noch oft reich und anmuthig, aber mehr durch Reminiscenzen, als durch originale Erfindung. Viel Treffliches findet sich in den Blättern von Vasari, Giovanni da Bologna, Salviati, Federico Zucchero u. A.

Dieser Ausstellung von Handzeichnungen steht an historischer Bedeutung zunächst die Sammlung der Wandteppiche, welche ein lückenloses Bild der Teppichfabrication in Florenz giebt, von dem Momente da diese durch staatliche Initiative inaugurirt ward bis zur Aufhebung der Fabriken (1546—1737). Neben den Teppichen heimischer Fabrication finden sich dann Prachtstücke ausländischer Teppichindustrie. Die einzelnen Piecen sind auch hier zum grössten Theile dem staatlichen Besitzstand entnommen. Zu den ersten Arbeiten der Mediceischen Fabrik gehört der grosse Cyclus der Geschichte des Joseph, zu welchem Agnolo Allori 17 Cartons, Pontormo 2 und Salviati 1 lieferte. Drei Teppiche dieses Cyclus finden sich ausgestellt. Von späteren Arbeiten seien hervorgehoben die durch besonders harmonische Färbung ausgezeichneten Teppiche mit Geschichten des Phaeton (die Cartons von Alessandro Allori), der Cyclus aus der Geschichte des Johannes, für welchen Agostino Melissi die Cartons auf Grundlage der Malereien des Andrea del Sarto im Scalzohofe anfertigte.

Grosses stoffliches Interesse erweckt ein dem 17. Jahrhundert entstammender Teppich mit Darstellung einer Festlichkeit auf der Piazza Sta. Croce, ein anderer mit dem Einzug der Johanna von Oesterreich (Carton von Giaccinto Gimignani von Pistoja, gewebt 1655—1659) und ein gleichzeitiger Teppich mit einer Darstellung aus dem Leben Cosimos I. (Carton von Cosimo Ulivelli). Die beiden letzten Arbeiten der Fabrik, den Raub der Proserpina und den Sturz Phaetons darstellend, (der Carton zu ersterem Teppich von Giuseppe Grisoni, der zu letzterem von Vincenzo Meucci 1733 und 1735) sind durch besondere Pracht der Farbe ausgezeichnet. Von nicht florentinischen Fabricaten ist hervorzuheben ein flandrischer Teppich aus dem 15. Jahrhundert (Nr. 34) mit Darstellung einer Hochzeit aus dem Besitze des Herrn Vincenzo Ciampolini und die bekannte Serie mit Geschichten der ersten Menschen, deren Cartons von Enthusiasten auf Raphael selbst zurückgeführt wurden, die aber meiner Ansicht nach in Flandern selbst, doch unter dem Einflusse der Cartons von Raphael angefertigt wurden [1]). Von anderen Arbeiten textiler Gattung erwähne

[1]) Für einen flandrischen Künstler spricht der Reichthum an Details, die

ich eine Weissstickerei auf gelber Seide, fast 5 Meter im Geviert, Scenen aus einem Triumphzug darstellend, aus dem Besitze des Marchese Carlo Giudici Lisci; Kunststickereien auf Seide mit Darstellungen aus dem Leben Marias, (15. Jahrhundert, Eigenthümer Cesare Porazzini); eine Geburt Christi, (16. Jahrhundert, Eigenthümer Andrea Vaccari); die gestickten kirchlichen Gewänder aus dem Besitze der Kirche Sta. Maria a Montici (erste Hälfte des 15. Jahrhundert), Straminstickereien aus dem Besitz Franchettis und die prächtige Sammlung alter Seidenstoffe desselben Eigenthümers.

Der retrospective Charakter der Ausstellung bleibt auf die Sammlung der Handzeichnungen, dann auf die Sammlung von florentinischen Arazzi beschränkt, doch sind auch die anderen Zweige der Kunstindustrie durch zahlreiche Gegenstände hohen Werthes repräsentirt.

So finden sich hier eine Reihe ausgezeichneter Terracotta-Büsten ausgestellt, worunter die des Pier Capponi, eine prächtige Arbeit des 15. Jahrhunderts (Eigenthum des Lorenzo della Stufa) und die ungemeine lebenswahre Büste des Galileo Galilei, von einem Zeitgenossen des Gelehrten (Eigenthum Galetti); ein Sebastian-Fragment von einem der Familie Robbia (Eigenthum Marchese della Stufa). Dann das Relief: Moses schlägt Wasser aus dem Felsen (eine schöne Arbeit des 16. Jahrhunderts); eine Maria Aegyptiaca, welche der Eigenthümer (Caetano Sermonti) Donatello zugeeignet, ist ein bis zur Hässlichkeit hartes Werk, und höchstens einem schwachen Nachahmer Donatello's angehörig. Majoliken sind in sehr geringer Anzahl vorhanden, ich hebe ein besonders schönes Stück aus dem Besitze des Zauli Naldi hervor; es stellt eine Grablegung dar und stammt aus dem Jahre 1518. Von ausgestellten Holzsculpturen seien erwähnt eine Büste, bemalt, von hoher Lebenswahrheit, eine Arbeit vom Ende des 15. Jahrhunderts (Eigenthum C. Brazzini) eine Pietà, ein Madonnenrelief (Eigenthum Sampson), dann eine Cassette (Eigenthum Capacci) aus derselben Zeit und eine aus Ebenholz gefertigte Cassette auf Drachenfüssen ruhend, mit Goldbeschlägen aus dem 17. Jahrhundert. Von Elfenbeinarbeiten sei genannt ein schönes dem 16. Jahrhundert angehöriges Hausaltärchen in dem Besitze des Avv. Attilio Guadagni, ein Crucifixus aus derselben Zeit und ein anderer Elfenbeinchristus aus dem 17. Jahrhundert (Eigenthum Giov. Ulivieri). A. Gutmann stellte eine Collection von Goldarbeiten des 16. und 17. Jahrhunderts aus, in welcher sich ein Pokal, dann eine Schale durch besonders edle Form auszeichnen. Von den wenigen ausgestellten Broncearbeiten hebe ich den Crucifixus hervor, welchen Martelli ausstellte; er dürfte wohl mit Recht als Arbeit des Jacopo Sansovino bezeichnet sein. Zum Schlusse erwähne ich noch die Collection illustrirter Dante-Ausgaben, welche von den beiden Franchetti ausgestellt wurde, in der sich auch die berühmte Edition von 1481 findet.

Florenz im December 1880. *H. J.*

---

besondere Vorliebe, mit der Thiere und Blumen angebracht und behandelt sind, die verhältnissmässig kurzen Oberkörper etc.

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte. Archäologie.

Cav. A. Bertolotti, Artisti Belgi ed Olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII. Kl. 8°; 429 S. Firenze. Tipographia editrice della Gazzetta d'Italia. 1880.

Die Ausnutzung der italienischen Archive für die Geschichte der nordischen Künstler datirt erst von jüngster Zeit und steht daher noch in ihren Anfängen. Crivelli's Lettere di Giovanni Brueghel, Armand Baschet's Veröffentlichung der Urkunden des Mantuaner Archives über P. P. Rubens und den jüngeren Frans Pourbus in der Gazette des Beaux Arts haben der Specialforschung einen hervorragenden Dienst erwiesen. Unter dem obigen Titel hat jetzt der verdienstvolle Historiker an der Universität zu Rom, Cav. A. Bertolotti, dessen interessante Publication über Francesco Cenci und seine Familie noch in frischer Erinnerung ist, eine Arbeit von weitschichtigerem Interesse erscheinen lassen.

Der Titel des Buches verspricht ausserordentlich viel: wàr doch Rom gerade seit dem Beginn des XVI. Jahrhunderts bis in das vorige Jahrhundert hinein das ersehnte Ziel eines grossen Theiles der niederländischen Künstler und der langjährige, ja selbst der dauernde Aufenthaltsort für eine nicht unbeträchtliche Zahl derselben. Wie zahlreiche Notizen müssen also in den verschiedenen Archiven Rom's über diese Künstler verborgen sein! — Eine erste Lectüre oder ein erster Ueberblick über das Buch — denn zur Lectüre ist dasselbe nicht geeignet und auch nicht bestimmt — wird daher wohl die meisten Forscher im Gebiete der niederländischen Kunst einigermassen enttäuschen. Eine häufigere Benutzung, ein gründlicheres Studium des Buches wird aber manche anscheinend unbedeutende Notiz als einen interessanten und selbst wichtigen Beitrag der Biographie zahlreicher bekannter wie bisher unbekannter Meister der vlämischen wie der holländischen Kunst herausstellen. Wir wünschen dem Buche um dessentwillen vor Allem eine recht allgemeine Verbreitung und eine recht gründliche Benutzung, zumal da nur eine solche ein Entziffern und Errathen der vielfach sehr oberflächlichen Namensangaben in den Urkunden, namentlich ihrer (wie wir gleich sehen werden) oft ganz unglaublichen Entstellung durch die der niederdeutschen Dialekte völlig un-

kundigen und an ihren Klang nicht gewöhnten italienischen Schreiber möglich machen wird.

Die Quellen, aus denen Bertolotti geschöpft hat, sind wesentlich andere, als die, aus welchen wir in den niederländischen Archiven die Kenntniss über die Lebensgeschichte der niederländischen Künstler schöpfen. Die Civilstands- oder Kirchenregister — auch soweit solche in jener Zeit in Rom schon bestanden haben oder noch erhalten sind — konnten für die meist nur auf einige Jahre zu Studienzwecken in Rom weilenden fremden Künstler nur wenig ergeben, ebensowenig die dem Verfasser nicht persönlich zugänglichen Listen der Academia di San Luca, da nur vereinzelte jener Meister derselben angehörten. Wie die letzteren von dem italienischen Forscher nicht persönlich eingesehen wurden, so wurden ihm leider die Acten der »Congregazione de' Virtuosi al Pantheon«, welcher eine Anzahl niederländischer Künstler angehörten, vorenthalten.

Eine Reihe der veröffentlichten Urkunden hat Bertolotti den Ausweisen der päpstlichen Finanzverwaltung und der geistlichen Corporationen über gelieferte Arbeiten niederländischer Künstler entlehnt, wobei der Gegenstand jedoch selten näher angegeben ist; einzelne Urkunden sind den Notariatsbüchern entlehnt, andere den Aufschriften auf Grabsteinen in den Kirchen Roms. Weitaus das reichste Material fand er jedoch in den Kriminalacten, in den Verhandlungen vor dem Governatore e Senatore di Roma. Rom war ein gefährliches Pflaster für Fremde und war es gewiss doppelt für junge Künstler; das bezeugen uns Mander und Hoogstraaten ausdrücklich, welcher mit Rücksicht auf die »Schilderbent« in Rom sogar sagt, »glücklich sei der, welcher aus jenem Gesellschaftskessel entrinne, in dem so mancher erstickte«. Aber wir dürfen diesen Umstand den nordischen Künstlern nicht gar zu schlimm anrechnen: Nicht nur die Künstlernatur, die jugendlichen Jahre, der Aufenthalt in einer völlig fremden Stadt entschuldigen manchen Verstoss; auch die Rücksichtslosigkeit der damaligen päpstlichen Polizei, die Stellung der Künstler in jener Zeit neben und zum Theil selbst als Handwerker, endlich aber der Charakter der Zeit und ihrer Anschauungen, wie sie uns für den Norden aus dem Simplicissimus am geläufigsten sind, müssen wir in Betracht ziehen, um den Künstlern nicht ungerecht zu werden. Ja, vergleichen wir das, was aus Bertolotti's Mittheilungen sich ergibt, mit dem Bilde, welches uns z. B. Cellini's Selbstbiographie über das gleichzeitige Treiben der römischen Künstler oder Bertolotti's Publication des Mordes an Francesco Cenci über das Treiben in den höheren Kreisen Rom's um das Jahr 1600 entrollt, so würden sich die Vergehen der niederländischen Künstler daneben fast ausnahmslos als unschuldige Ausschreitungen oder rohe Scherze, ihr Charakter als durchaus gutmüthig, offen und ehrlich herausstellen. Anzeigen wegen Beleidigungen, Schlägereien und Reibereien und Ruhestörungen aller Art in der Weinlaune und bei nächtlicher Weile; daneben allerhand Schwindeleien und Betrügereien, welchen die Künstler in der fremden Stadt anheimfielen; endlich Anzeigen über einfache Unglücksfälle oder Personenbeschädigungen bilden den Inhalt dieser criminellen Acten.

Prüfen wir denselben auf das Resultat für die Geschichte der niederländischen Kunst, so wird dasselbe fast ausschliesslich den Künstlerbiographien zu Gute kommen und auch hierbei in der Regel nur die Zeit des Aufenthaltes der betreffenden Künstler in der Weltstadt der Kunst feststellen, seltener Schlüsse auf den Charakter, die persönlichen oder die Vermögensverhältnisse derselben gestatten.

Sehr beeinträchtigt wird dieses Resultat durch die Kürze und Oberflächlichkeit jener Aufzeichnungen: namentlich im XVI. Jahrhundert sind meist einfach die Vornamen der Künstler angegeben und ihre Herkunft ganz allgemein als »fiamenghi« oder »valloni«. Wie sehr obenein die Namen oft bis zu völliger Unkenntlichkeit entstellt sind, habe ich bereits eingangs hervorgehoben; die Unkenntniss der germanischen Sprache seitens des Verfassers, sowie die äusserst mangelhafte Litteratur über nordische Kunst, welche ihm zur Verfügung stand, mag gelegentlich wohl noch zur Verdunkelung der Namen beigetragen haben; jedenfalls hat sie ihn mehrfach auf falsche Fährte in Bezug auf die erwähnten Künstler gebracht.

Nur als Beweis dafür, wie sich die Arbeit Bertolotti's für die Kunstgeschichte ausbeuten lässt, gebe ich eine Auslese der für die bekannteren Maler interessanteren Notizen. Die Anordnung der Künstler ist, wie ich zum Voraus bemerke, nach den Kunstgattungen gemacht: nach einander werden die Architekten, die Maler, die Bildhauer und schliesslich von den Kunsthandwerkern die Rahmenmacher und die Goldschmiede besprochen, von denen letztere beide besonders zahlreich vertreten sind; innerhalb jeder dieser Abtheilungen sind die Documente einfach nach der Zeitfolge gegeben, jedoch so, dass alle denselben Künstler betreffenden Notizen zusammengestellt sind.

Bertolotti beginnt mit dem Anfange des XVI. Jahrhunderts, da frühere Aufzeichnungen wenigstens im Criminalarchiv nicht vorhanden sind. Der erste bekannte Maler, der uns aufstösst, ist »Antonius Moro Flamengus«, ein Landsmann. »Lorenzo pittore« wird im April 1550 festgesetzt, weil er ihn geschlagen und die Mütze fortgenommen hat. Dies Datum ist von besonderem Interesse, weil man bisher annimmt, dass die Reisen Moro's, insbesondere sein Aufenthalt in Italien vor 1547, das Jahr seines Eintritts in die Gilde zu Antwerpen falle. Dafür, dass Moro erst nach diesem Zeitpunkt nach Italien ging, spricht auch das vom Jahre 1544 datirte Gemälde des Künstlers in der Berliner Galerie, das noch völlig unter Schoreel's Einfluss, ohne directe Eindrücke von italienischer Kunst entstanden ist. — Ueber Matthäus und namentlich Paulus Bril und seine Familie finden sich seit dem Jahre 1584 verschiedene Angaben, von denen besonders das Inventar seiner nachgelassenen Gemälde, soweit sie 1659 noch in der Familie sich befanden, sein Testament und seine Grabschrift in S. Maria dell' Anima wichtig sind. Letztere besagt, dass Bril am 7. October 1626 im Alter von 72 Jahren starb, (während man bisher nach Mander annahm, dass er 1556 geboren wurde), dass er mit einer Römerin Ottavia Barra verheirathet war (seit dem Jahre 1592), und dass sein Bruder Matthäus im Alter von 36, nicht von 30 Jahren starb.

Von Wenzel Cobergher, der 1585 über Frankreich nach Italien ging,

erfahren wir, dass er im Mai 1603 noch in Rom verweilte, von wo aus er allerdings wenige Monate später seiner Vaterstadt Antwerpen nur einen kurzen Besuch abstattete, um im folgenden Jahre jedoch dahin wieder ganz zurückzukehren. — Marten van Valkenborgh wird am 22. December 1604 in einem Processe vernommen, in welchem mehrere andere Niederländer und Deutsche vorkommen, darunter auch (als Leumundszeuge) ein »Adamo pittore« — ob Adam Elsheimer? — Cornelis Schut finden wir im Jahre 1627 in Rom anwesend; dass er aber der vlämische Maler Cornelis gewesen wäre, welcher wegen Todtschlag seines Landsmannes Justus zur Galeere verurtheilt wurde, und für den sich im Jahre 1627 die Malergilde von Rom beim Papste verwendete, scheint mir eine sehr unwahrscheinliche Vermuthung Bertolotti's.

Der vom Verfasser gelegentlich einer 1618 an denselben geleisteten Zahlung von 200 fl. genannte »Gerardo Hermans de Honthorst« ist wohl sicher der Maler Geraard van Honthorst, zumal die Zahlung durch einen Utrechter erfolgte und ein Utrechter Rahmenmacher, Adriaan Mirlo, als Zeuge dabei gegenwärtig war. Dass Honthorst im folgenden Jahre noch in Rom lebte, beweist die Aufschrift auf einer Zeichnung im Dresdener Kabinet. — Für den Maler Willem van Nienlant ergiebt sich aus mehreren kleinen Notizen ein sehr langer Aufenthalt in Rom: 1608 tritt er (unter dem Namen Guglielmo Terranova d'Anversa) als Zeuge auf und am 26. März 1626 macht er sein Testament, worin er bestimmt, in St. Lorenzo in Lucina bestattet zu werden, und sein Haus in Antwerpen seinen beiden Schwestern oder falls diese nicht mehr leben sollten, seinen gleichnamigen Neffen vermacht. Wie sich dies mit den bisher, namentlich in den »Liggere« veröffentlichten Daten über die Lebensgeschichte des Landschafters Willem van Nienlant vereinigen lässt, wonach derselbe 1602 nach Rom gegangen, 1606 sich in Antwerpen vermählt haben und noch 1628 nach Amsterdam übergesiedelt sein soll, vermag ich nicht anzugeben. Dass dieser Landschafter etwa der Vater des gleichnamigen Malers, der 1626 in Rom sein Testament machte und allerdings den Namen seines Vaters auch als Willem angiebt, ist desshalb nicht zulässig, weil nach verschiedenen Indicien des Testamentes derselbe nicht mehr jung war und bereits eine längere erfolgreiche Kunstthätigkeit hinter sich hatte; er sagt ausdrücklich, dass er sein Haus in Antwerpen mit den Ersparnissen aus seiner Kunst erworben habe.

Aus einer gelegentlichen Erwähnung bei Bertolotti erfahren wir, dass Cornelis de Woel, der Maler zahlreicher, meist verkannter Sittenbilder aus dem italienischen Volks- und Soldatenleben (besonders in der Akademie zu Venedig und in den Palästen Genua's) 1630 in Genua wohnte. Im Jahre 1659 lebte er wieder in Rom, was mit de Bil's Nachricht übereinstimmt. — Auch für Rubens finden wir einige kleine Beiträge: Am 25. October 1608 bekennt sich die Kirchenverwaltung von S. Maria Vallicella (Nuova) für die von Rubens gemalten Altarbilder derselben mit 200 Ducaten verpflichtet, und am 1. April 1612 erfolgte die Restzahlung darauf. Im August 1606 stellt der Maler gemeinsam mit seinem Bruder Philipp eine Generalvollmacht für seine Mutter aus. Zahlreicher sind die Urkunden über diejenigen niederländischen

Maler, welche Jahrzehnte lang oder auf die Dauer sich in Italien niederliessen, wie Pieter de Laer, Jan Miel (dessen Testament von 1654, vor seiner Uebersiedlung nach Turin, mitgetheilt wird) und Harmen Swanevelt. Für den Letzteren ist namentlich von Interesse, dass der ganz in Rom ansässige Jan van Campen in einem Processe, welchen Swanevelt 1636 wegen ihm von einem Schüler gestohlener Bilder anstrengte, bezeugte, dass er denselben seit 9 Jahren bereits kenne. Swanevelt war also wahrscheinlich während dieser ganzen Zeit in Rom ansässig und kann natürlich nicht im Jahre 1620 — wie bisher angenommen war — geboren sein, was ich gelegentlich schon auf Grund einer »à Paris 24. October 1623« bezeichneten Federzeichnung im Braunschweiger Museum als irrthümlich nachgewiesen hatte.

Der Weg durch Frankreich, über Padua und Lyon nach Italien, pflegten die niederländischen Künstler mit Vorliebe zu nehmen, so auch Adriaan van der Cabel, dessen Anwesenheit in Rom im Jahre 1665 nach den von Bertolotti mitgetheilten Urkunden mehrfach bezeugt ist, während er nach Descamps Annahme auf seiner Reise gar nicht bis Italien gekommen, sondern in Lyon sich angesiedelt haben soll. Mit ihm war auch ein »Angelo van der Cabel« dort, wohl sein Bruder.

Zum Schluss dieser kleinen Auslese sei noch auf eine Urkunde hingewiesen, in welcher uns (und zwar günstiger Weise durch eigenhändige Unterschriften) der Aufenthalt mehrerer bekannter holländischer Maler oder doch Mitglieder bekannter Malerfamilien Hollands im Jahre 1669 in Rom bezeugt wird, nämlich für Jakob van Loo, Daniel Mytens, einen Johannes Hobma, Henricus Smidts und Georg Post.

Wir wünschen dem kleinen Buche die weiteste Verbreitung und Benutzung, namentlich auch, weil nur so die mancherlei Räthsel, welche die Corruption der Namen aufgeben, wenigstens zum Theil gelöst werden können. Dass der Verfasser ein ähnliches Werk über den Aufenthalt lombardischer Künstler in Rom bereits der Presse übergeben und ein weiteres für die deutschen Künstler in Vorbereitung hat, wird eine allen Mitgliedern unserer Fachwissenschaft erfreuliche Nachricht sein. *Bode.*

Architektur.

Die Baudenkmäler im Regierungsbezirk Wiesbaden. Im Auftrage des königl. Ministeriums für Geistliche, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten. Bearbeitet von Prof. Dr. **W. Lotz.** Herausgegeben von Friedrich Schneider. Berlin. Verlag von Ernst & Korn. 1880.

Durch die Kunsttopographie Deutschlands und die mit Dehn-Rotfelser herausgegebenen Baudenkmäler im Regierungsbezirk Cassel hat sich W. Lotz mit Recht den Ruf erworben, Meister jener Art von Beschreibung zu sein, welche die Worte gleichsam zählt, und dabei doch an Klarheit, Anschaulichkeit und Bestimmtheit nichts zu wünschen übrig lässt. Sein gediegenes Wissen auf dem Gebiete der Theorie und Praxis der Architektur, seine gründliche

historische Bildung, seine Abneigung gegen alles, was auch nur den Schein von Phrase zeigt, liessen ihn namentlich bei Beschreibung von Baudenkmälern zu jener straffen Bezeichnung des Wesentlichen vordringen, welche seine Nomenclatur mustergiltig, in vielen Punkten geradezu bahnbrechend erscheinen lässt.

Diese Vorzüge zeichnen auch die Bearbeitung der Baudenkmäler im Regierungsbezirk Wiesbaden aus, mit welcher sich Lotz während seiner letzten Lebensjahre beschäftigte. Die letzte Vollendung konnte er dieser Arbeit leider nicht mehr geben; Friedrich Schneider, der um die Kunstgeschichte des Mittelalters hochverdiente Domprābendat in Mainz, unterzog sich mit Pietät dem von der Wittwe des Verstorbenen und dem preussischen Unterrichtsministerium ausgesprochenen Wunsche, die Arbeit abzuschliessen und zum Druck zu befördern; mehrfache Erweiterungen und Berichtigungen die im Nachtrag zumeist Platz fanden, dann der mustergültige Index, der die Ausnützung der Arbeit für die allgemeine Kunstgeschichte ausserordentlich erleichtert — kommen auf Rechnung des Herausgebers. Die Statistik der Denkmäler beschränkt sich nicht auf Mittelalter und Renaissance, sondern nimmt auch mit Recht auf die römische Kunst und auf die letzten Jahrhunderte Rücksicht. Ergänzungen oder Berichtigungen dieser auf genauer und wiederholter Besichtigung der Denkmäler und auf gründlichem Studium des darauf Bezug nehmenden geschichtlichen Materials beruhenden Arbeit, vermag der Ref. nicht zu geben; eine Nachlese zu halten, dürfte aber auch dem schwierig werden, der in der Lage dem Verfasser auf Schritt und Tritt nachzugehen. Auf Einzelnes von dem angeführten Denkmälerschatz hinzuweisen, hätte hier keinen Zweck, es sei nur constatirt, dass der Forscherfleiss des Verfassers und des Herausgebers eine grosse Anzahl bisher unbekannter Denkmäler nachzuweisen vermochten. Als sehr schätzbare Ergänzung sind der Arbeit zwei Abhandlungen von Cohausen beigegeben, die eine über die Pfahlgräben von der Use bis zur Sayn, die andere über die Wallburgen, Gebücke, Landwehren und alten Schanzen des Regierungsbezirkes Wiesbaden. Man kann nur wünschen, dass auch die Inventarisirung der übrigen Theile Deutschlands so tüchtigen Kräften anvertraut werde, wie dies mit den Regierungsbezirken Cassel und Wiesbaden der Fall war.

Dr. phil. **Frdr. Frhr. Goeler** von Ravensburg. Die Geschichte des Kölner Domes. Zur Erinnerung an den 15. Oktober 1880. Heidelberg 1880. Karl Winters Universitäts-Buchhandlung. 42 S. 8°.

Der Werth des vorliegenden Schriftchens ist durch seine nächste Beziehung als Festausgabe zu jenem denkwürdigen Tage der Dombaufeier im vorigen Jahre nicht erschöpft. Es will freilich nicht, wie die ähnliche Arbeit des verstorbenen Kölner Stadtarchivars Dr. Ennen, welche dem Dombaufeste vom Jahre 1863 gewidmet war, die gelehrte Forschung über die Geschichte dieses einzigen Denkmales weiterführen und die bisherigen Ansichten durch quellenmässige Untersuchungen berichtigen und bereichern. Vielmehr wendet es sich an das allgemeine Interesse und Verständniss und bietet in gedrängter Darstellung einen Ueberblick über die Baugeschichte des Domes und die sich an sie knüpfenden kunsthistorischen Fragen. Zunächst wird die älteste Ge-

schichte der Kirche und die Frage, ob der im Jahre 1247 unternommene gothische Neubau auf einer einheitlichen Conception oder auf mehreren Entwürfen beruht, welche sich allmählig dem zuerst begonnenen Chorbau anschlossen, unter übersichtlicher Gruppirung der verschiedenen Meinungen und der sie vertretenden Forscher dargelegt und wohl mit Recht angenommen, dass zwar im Jahre 1247 ein vollständiger Neubau beabsichtigt und allgemeine Dispositionen für die Anlage des ganzen Bauwerks getroffen, dass aber die Theile nach Plan und Aufbau in den einzelnen Bauepochen nach den jeweiligen veränderten Stilprincipien modificirt wurden. Sodann werden die verschiedenen bekannten Baumeister bis zur Einstellung des Baues zu Anfang des 16. Jahrhunderts genannt und ihre Thätigkeit charakterisirt. Ein kurzer Excurs wird hierauf dem Erlöschen und dem Wiedererwachen des Sinnes für mittelalterliche Baukunst in der Epoche vom 16. bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts gewidmet, woran sich die Würdigung der Wirksamkeit Sulpiz Boisserée's anschliesst, welcher als der eigentliche Urheber des nun erfolgreich zu Ende geführten Ausbaues zu gelten hat. Der ausführlichen Darstellung dieser neueren Bauepoche ist auch die bedeutungsvolle Rede des Königs Friedrich Wilhem IV. von Preussen eingefügt, welche dieser von warmer Begeisterung für die Herrlichkeit deutscher mittelalterlicher Baukunst erfüllte Fürst am 4. September 1842 bei der Grundsteinlegung zum Ausbau des Domes hielt und in welcher er das grosse Werk als ein Symbol der Einigkeit der deutschen Völker und Fürsten und der durch sie begründeten Grösse des Vaterlandes bezeichnete. Nachdem dieses Werk nun vollendet vor uns steht und seine Geschichte ihren eigentlichen Zielpunkt erreicht hat, mögen die dargebotenen Blätter jedem Freunde dieses Denkmals ohne gleichen in alter und neuer Zeit zur bequemen Uebersicht seiner Schicksale, seiner Bedeutung und des gegenwärtigen Standes seiner kunstgeschichtlichen Erforschung dienen. *G.*

Sculptur.

Andrea Sansovino und seine Schule. — Für Künstler und Kunstfreunde von **Dr. Paul Schönfeld.** Mit 30 Abbild. in Lichtdruck. Stuttgart, Verlag der J. B. Metzler'schen Buchhandlung. 1881. 4°. 59 Seiten.

»Für Künstler und Kunstfreunde« — diese Bemerkung auf dem Titel machte mich stutzig, als ich die umfangreiche in ihrer Ausstattung sehr anspruchsvoll auftretende Abhandlung zuerst in die Hand nahm; und jetzt nachdem ich sie durchgelesen habe, finde ich leider meinen Verdacht im vollsten Masse bestätigt: sie verzichtet darauf, sich unter die Kunstforschungen einzureihen. Da sie aber doch als solche von der Litteratur aufgefasst werden könnte und leider schon aufgefasst worden ist, so darf sie hier nicht ganz übergangen werden, und seien mir desshalb einige Worte darüber gestattet.

Andrea Sansovino, »theilt mit anderen ersten Geistern seines Vaterlandes das Loos, selbst von der eigenen Nation mehr genannt als gekannt zu werden, und auch in der kunstgeschichtlichen Litteratur bisher nicht entfernt die

ihm gebührende eingehende Berücksichtigung gefunden zu haben« — mit diesem Satze beginnt und begründete der Verfasser seine weitschweifige Schrift. Hätte derselbe gerade das Gegentheil behauptet, hätte er den Andrea Contucci als den Liebling des grossen Publicums seit alter Zeit, hätte er die Litteratur von Vasari bis auf Jakob Burckhardt als voll des überschwenglichen Lobes dargestellt und daraufhin den Versuch gemacht, dieses Lob auf das richtige Mass einzuschränken, so würden wir seine Arbeit für begründet und für fruchtbringend halten können. So tritt sie alte Bahnen aus und bestärkt alte Vorurtheile, gegen die sich zuerst der um die Geschichte der italienischen Plastik so verdienstvolle Charles Perkins gewendet und welchen ich in meiner Bearbeitung des »Cicerone« (IV. Auflage, 1879) möglichst scharf entgegengetreten bin. Perkins verfolgt Herr Paul Schönfeld darob mit offener Missachtung und Hohn; über meine Ansicht schweigt er scheints mit landsmännischer Schonung und citirt consequent die 3te Auflage des »Cicerone.« Mit Perkins dasselbe Schicksal getheilt zu haben, würde mir wahrlich eine keineswegs zu verachtende Ehre erschienen sein.

Da ich im »Cicerone« dem Zwecke desselben entsprechend nur mit wenigen Worten die Charakteristik der Werke wie des Meisters geben konnte, so sei es mir hier gestattet, aus den Werken des Andrea heraus eine etwas ausführlichere Analyse an die Charakteristik desselben, wie sie der Verfasser giebt, zu legen.

Er bewundert zunächst an ihm »das vollbewusste Streben nach dem reinen Ideal der Schönheit« d. h. — wie ich die Sache auffasse — nach jener Abstraction, welche sich die Hochrenaissance und seitdem die Archäologie bis vor wenigen Jahrzehnten aus den vorhandenen Werken der Antike, aus verflachten römischen Nachbildungen machte, zum grossen Schaden der Kunst, die sich unmittelbar an sie anlehnte und sie nachahmte, während die Frührenaissance die kleine, mangelhafte Zahl derselben, die ihr bekannt waren, völlig naiv nur als bewunderungswürdige Werke des Studiums auffasste. Dieses Lob ist gerade so zweifelhaft als das zweite, welches ihm der Verfasser ertheilt, die »Schaffung typischer Gestalten«. Denn diese besteht in Wahrheit in einer Verflachung der grossartigen Typen, welche die beiden vorangegangenen Jahrhunderte geschaffen hatten, sowie jene »ideale Schönheit« sich auf eine Verdunkelung und Veräusserlichung der individuellen Erscheinung in das allgemein Gefällige, Reizvolle reducirt, das nach oberflächlichen aus den schlechten Antiken römischer Zeit abgeleiteten Kunstregeln schablonenhaft gestaltet wurde. Wie weit waren denn Andrea Contrucci's Schöpfungen neu? und wie bestehen sie als solche? Die Zahl seiner Werke ist verhältnissmässig beschränkt und dieselben sind so weit authentisch, dass eine knappe Beantwortung dieser Frage selbst an diesem Platze uns nicht unmöglich erscheint.

Neu ist bekanntlich die Darstellung des Verstorbenen im Grabmonumente als schlafend. Dass dies für die architektonischen Linien eine unglückliche Aenderung zu nennen ist, wird ausser dem Verfasser wohl Jeder zugeben. Aber es zerstört zugleich den schönen Grundgedanken des italienischen, ja des christlichen Grabdenkmals, wie ihn die Gothik und insbesondere die Früh-

renaissance ausgebildet und in so mannigfacher Form zum Ausdruck gebracht hatte: die letzte Ehre an den Verstorbenen durch öffentliche feierliche Zurschaustellung, welche durch ihre Darstellung in Stein oder Erz gewissermassen verewigt wurde. Und mustern wir jene zahlreichen herrlichen Grabfiguren eines Donatello, Rossellino, Desiderio u. s. f.: sind sie denn anders als schlummernd dargestellt, wenn auch in dem Beschauer die Empfindung geweckt werden soll, dass ihr Schlaf der ewige Schlaf ist, während Andrea Sansovino im Gegensatze dagegen den Schlaf seiner Gestalten nur dadurch zum Ausdrucke zu bringen weiss, dass er denselben eine gequälte, zum Schlafen ganz unmögliche Stellung giebt.

Unter den Statuen begegnet uns gleichfalls eine in der Sculptur der Renaissance ganz neue Gestalt: eine Greisin, zahnlos, hohlwangig und runzelig, mit matten Augen, schlaffem Busen, kurz mit allen Spuren des höchsten Alters. Selbst der Barock verfällt in diese widerwärtige Verirrung der plastischen Darstellung, wie sie die hl. Anna in der vom Verfasser so sehr bewunderten Gruppe in S. Agostino zu Rom und die Sibylla hellespontica an der Santa Casa zeigen, nur selten und im Nothfall nur aus Rücksichten der Allegorie. Ueberblicken wir aber die übrigen Einzelfiguren des Meisters, so müssen wir mindestens von den Propheten und Sibyllen der Santa Casa sagen, was der Verfasser selbst — zwar nur gegen Jacopo Sansovino gerichtet äussert: dass uns hier »die Verstimmung überfällt, die man stets Kunstwerken gegenüber empfindet, die nicht das geistige Eigenthum ihres Schöpfers sind — und dass diese Figuren kein selbständiges Product Sansovino's, wird Niemand entgehen, der die Propheten der sixtinischen Capelle und den Moses kennt«.

In der Reliefbehandlung ist zwar das von Sansovino allgemein angewandte Hochrelief mit fast völlig frei ausgearbeiteten Figuren auch schon im Quattrocento sehr beliebt. Aber Sansovino verschmäht die perspectivische Verkörperung nach dem flach gehaltenen Hintergrunde zu, welche der malerische Sinn seiner Vorläufer so meisterhaft zu benützen verstand. Dadurch sowohl wie durch den Umstand, dass er ohne Rücksicht auf den Platz der Bestimmung des Reliefs, diese Art des Hochreliefs allgemein anwandte, erscheint dasselbe bei ihm unruhig und plump.

Selbst die an sich mit Recht so sehr bewunderte Ornamentik Sansovino's an freien Grabmälern in Santa Maria del Popolo, deren Reiz neben der Schönheit und Freiheit der Bewegung gerade in dem seiner figürlichen Reliefbehandlung entgegengesetzten Verschwinden und Wiederauftauchen des Ornamentes, in der Verbindung von Hoch- und Flachrelief liegt, zeigt doch in ihrer gleichmässigen Anwendung an allen Theilen der Monumente ein viel geringeres künstlerisches Verständniss, als die Meisterwerke der florentiner, venezianer und z. Th. selbst der römischen Frührenaissance in der höchst berechneten und zugleich massvollen Anwendung bald weich behandelter, bald scharf geschnittener, hier in Einer Fläche gehaltener, dort malerisch auf- und niedertauchender Ornamentik.

Uebrigens steht Sansovino durchaus nicht in allen seinen Arbeiten auf der Höhe der Decoration, wie wir sie an jenen Grabmonumenten bewundern,

obschon er auch hier in dem Quodlibet von Muschel, Ohren und Voluten, welche die Giebelkrönung bilden, dem schlimmsten Barock vorgreift: an der Sacramentsnische in S. Spirito zu Florenz und mehr noch am Taufbecken des Baptisteriums zu Volterra ist die Ornamentik kleinlich, ja theilweise geradezu roh, und in der Santa Casa im Dom zu Loreto ist sie überhaupt schon durch die architektonischen Formen verdrängt. An diesen Denkmälern (soweit Andrea Contucci dafür verantwortlich ist) wie an dem Altar in seinem Geburtsorte Monte Sansovino vermag ich in Bezug auf den architektonischen Aufbau noch weniger als an den Grabmälern in S. Maria del Popolo eine grosse Originalität, geschweige einen Vorzug vor ähnlichen Denkmalen der Frührenaissance zu entdecken. Weder in den Verhältnissen noch in der Erfindung kommen sie den Meisterwerken jener Zeit nur annähernd gleich.

Ich habe hier die Schwächen Sansovino's absichtlich im Gegensatze gegen die überschwängliche Ueberschätzung des Künstlers auf jeder Seite in der vorliegenden Arbeit möglichst scharf hervorgehoben. Damit will ich selbstverständlich nicht die grossen Schönheiten mancher Werke des Meisters hinwegläugnen, namentlich nicht seine seltene Anmuth und seinen Geschmack.

Kehren wir vom Künstler noch einmal zum Verfasser zurück, so bedaure ich, dass der warmen übertriebenen Bewunderung desselben nicht eine angemessene Beherrschung der Sprache und der Schilderung entspricht, sowie dass die gute Absicht, möglichst viele Werke des Meisters und seiner Schüler durch Abbildung dem Leser vorzuführen, zu einer so geringen Reproductionsart in Lichtdruck geführt hat, dass man lieber gar keine Nachbildungen gewünscht hätte, zumal wenn jener nicht gute photographische Originalaufnahmen, sondern so lüderliche Dilettantenzeichnungen, wie sie der Verfasser von einer Reihe der Hauptwerke selbst angefertigt hat, zu Grunde lagen.

Dass der Verfasser, der für die Kritik der Werke des Andrea Sansovino wie der ganz nothdürftig behandelten Schüler, durchaus nichts Neues hinzubringt, nicht nur in der Auffassung seiner Helden auf falschem Standpunkte steht, sondern in seinem ganzen Wissen der Renaissanceplastik noch kritiklos alten Traditionen und Vorurtheilen nachbetet, beweisen einige gelegentliche Aeusserungen, wie die Behauptung, das Madonnarelief am Grabmal Bruni in S. Croce zu Florenz sei von Verrocchio, und dasjenige am Grabmal Marzuppini ebenda wahrscheinlich nicht von Desiderio, während doch beide Grabmäler ganz von der Hand ihrer Erfinder herrühren, das erstere vom Bernardo Rossellino, letzteres vom Desiderio. Auch dass der Verfasser eine ältere Behauptung, dass der Marmoraltar mit den drei Heiligen im Dom von Cesena vom Alfonso Lombardo herrühre, während er eine sehr ckarakteristische Arbeit aus dem Atelier der so leicht kenntlichen und von Alfonso so himmelweit verschiedenen Brüder Antonio und Tullio Lombardi ist, zeugt von der gleichen kritiklosen Anschauung der Kunstwerke und zugleich von seiner Nichtachtung der neueren Forschung, da ich die hier ausgesprochenen Ansichten über die betreffenden Bildwerke bereits in der letzten Auflage des Cicerone mitgetheilt hatte.

Bode.

M a l e r e i.

Anton Springer, Die Psalter-Illustrationen im frühen Mittelalter mit besonderer Rücksicht auf den Utrechtpsalter. Ein Beitrag zur Geschichte der Miniaturmalerei. Mit zehn Tafeln im Lichtdruck. Des VIII. Bandes der phil.-hist. Cl. d. K. Sächs. Gesell. d. W. Nr. II. Leipzig, F. Hirzel 1880.

Die Geschichte der Miniaturmalerei erfährt durch die vorliegende Publication des berühmten Forschers nicht nur eine ungeahnte Aufklärung und Bereicherung, sondern wird geradezu auf neue Grundlagen gestellt. Die Fabel von dem byzantinischen Einflusse auf karolingische Kunst wird wenigstens für die Psalterillustrationen vollständig widerlegt und auf diesem umschränkten Gebiete eine Mannigfaltigkeit der Kunstrichtungen, und ein enger Zusammenhang mit dem jeweiligen historischen Boden nachgewiesen, der zur beliebten Meinung von der Einförmigkeit frühmittelalterlicher Kunst schlecht passen will.

Die Durchforschung illustrirter Psalterhandschriften vom siebenten bis zum zwölften Jahrhundert ergab dem Verfasser Gruppen, in technischer Ausführung und Auffassung des Textes strenge von einander geschieden, die sich nach Ort und Zeit, nach Schulen und Bestellern in Familien ordnen liessen. Ein Bild, das den Ursprung der Psalmen versinnbildlicht, David mit den Chören seiner Sänger, findet sich bis spät hinab in dem grössten Theile der Bilderhandschriften, in wie weit dieselben auch sonst differiren mögen, und darf als das älteste unter den Psalterbildern gelten. Die Typologische Bedeutung der Psalmen, bereits in den Homilien des h. Basilius betont, wird nach dem Bilderstreite von den byzantinischen Mönchen hervorgehoben, und der prophetisch roh gefasste Text in diesen Handschriften durch die Geschichten des neuen Testaments, aber auch durch die Schandthaten der Bilderstürmer illustrirt. Das älteste Exemplar aus dem 9. Jahrhundert der Psalter, Chludoff in Moskau, wurde kürzlich von Kordakoff publicirt [1]). Eine andere Gruppe byzantinischer Herkunft scheint, obwohl nur in späteren Exemplaren erhalten, doch auf die Zeiten vor dem Bilderstreite, wo antike Tradition noch lebhafter nachwirkte, hinzuweisen. Die idyllischen Vorgänge in Davids Geschichte werden mit Vorliebe illustrirt und allegorische Frauen wie die Melodie, die Stärke, die Milde etc. an seine Seite gestellt.

Sind diese römisch-byzantinischen Bilder, mit Deckfarben ausgeführt, von dem Texte sorgsam abgetrennt, so erscheinen hingegen die Bilder der Karolingischen Zeit mehr als Eweiterungen der kaligraphischen Verzierung, sie sind nicht fertig gemalt, sondern mit der Feder gezeichnet und höchstens leicht colorirt. Das Vorbildliche tritt zurück, der unmittelbare Inhalt der Verse ergreift gewaltig die Seele, das kirchlich Friedliche wird verdrängt durch das Waffengetümmel, das jener kriegerischen Zeit besser entspricht. Die Karolingischen Psalterbilder spalten sich in zwei Familien, deren gemeinsame

[1]) Möchte doch Springer die Uebersetzung dieser Abhandlung, welche er für sich anfertigen liess, weiteren Kreisen zugänglich machen.

Wurzel sich an einem Elfenbeindeckel des Psalters Karl des Kahlen noch nachweisen lässt; in einer wird mehr die wörtliche, Bedeutung der einzelnen Verse, in der anderen der historische Inhalt der Psalmen betont. Das wichtigste Beispiel für die erstere Art bildet der Psalter in Utrecht aus dem 9. Jahrhundert. Der Zeichner, ein Angelsachse, ist aller Wahrscheinlichkeit nach nicht Copist, sondern der Erfinder der lebendigen figurenreichen Federzeichnungen. Die einzelnen Verse werden durch einzelne Scenen illustrirt; so sitzt gleich beim ersten Psalme der Beatus wie schreibend in einem Kunsttempel von Engeln beschirmt, ihm gegenüber in einer Giebelhalle mit dem Schwerte in der Hand der Gottlose auf der cathedra pestilentiae, u. s. f. und diese Scenen durch Landschaft und Baulichkeiten zu einer oft sehr schön geordneten Composition verbunden. Den zahlreichen Handschriften, welche ihm nachfolgen tritt eine andere Familie der Karolingischen Zeit entgegen. Der Hauptvertreter des Psalterium aureum von St. Gallen zeigt die äusseren Anlässe der Gesänge Davids, seine Salbung, seine Verfolgungen etc. illustrirt nicht ihren Inhalt. Eine Gruppe, Psalterien für Mitglieder der Kaiserlichen Familie bestimmt, schliesst sich hier an, die Bilder des Bestellers, Davids und des Hieronimus schmücken diese Bücher.

Eine genaue Beschreibung und Erklärung der 121 Illustrationen des Utrecht-Psalters begleiten 10 Tafeln in Lichtdruck, die eine Anschauung des Codex vortrefflich vermitteln. *F. W.*

Leop. Kaufmann. Albrecht Dürer. Köln 1881.

Unter diesem Titel erschien so eben eine Publication der »Görres-Gesellschaft«. Der Verfasser ist uns bereits persönlich als Kunstfreund und besonderer Verehrer des Altmeisters deutscher Kunst bekannt. Bei Verfassung des Buches stellte sich derselbe die Aufgabe, die Kenntniss A. Dürer's in jene Gebiete zu tragen, die zwar für die Kunst Empfänglichkeit besitzen, aber weder Zeit noch Lust haben, gelehrte Untersuchungen, Kritiken und Quellenstudien der Fachgelehrten durchzuarbeiten. Was letztere zu Tage gefördert haben, die Ergebnisse der Studien, bietet der Verfasser dem kunstliebenden Laien in fliessender und verständlicher Vortragsweise dar. Wer sich dann weiter über einzelne Fragen und Kapitel näher unterrichten will, der findet in der im Anhang notirten gesammten einschlagenden Litteratur die nöthigen Fingerzeige. Es ist natürlich, dass das umfassendste und neueste Werk über Dürer, das von Thausing, in erster Linie als Leitfaden diente. Eben so natürlich ist es, dass Referent vor allem untersucht, wie sich der Verfasser zu den am meisten angegriffenen Punkten des Thausing'schen Werkes stellt. In Bezug auf Wolgemut als Kupferstecher steht der Verfasser mit Thausing auf gleichem Standpunkte. Dagegen stellt er sich rücksichtlich eines früheren Aufenthalts Dürer's in Venedig (während seiner Wanderschaft 1490—1494) an die Seite des Opponenten Ephrussi, der von einer ersten Reise nichts wissen will. Es wäre hier doch zu erwarten gewesen, wie die Worte Dürer's in seinem Briefe aus Venedig vom 7. Febr. 1506 (»Das Ding, das mir vor 11 Jahren so wohl hat gefallen etc.«) zu erklären sind. Die Zeichnungen, Holzschnitte und Kupfer-

stiche Dürer's werden mit ersichtlicher Liebe durchgenommen. Eine zutreffende Erklärung der einzelnen Stiche, wie Melancholie, Wirkung der Eifersucht, der Traumdoctor, die vier nackten Weiber, Ritter, Tod und Teufel wird nicht früher gelingen, bevor man mit Sicherheit die Quellen wird angeben können, aus denen Dürer seine Ideen schöpfte. Die Hinweisung auf die vier Temperamente ist dem damaligen Zeitgeiste entsprechend. Wo ist aber das vierte? Etwa der verlorene Sohn, da hier das Maass der Blätter übereinstimmt? Konnte, der Zeit entsprechend, mit den vier Blättern nicht zugleich ein anderer damals beliebter Gedanke mit den Temperamenten zum Ausdruck kommen? Wir meinen die verschiedenen Stände; Hieronymus und Melancholie bezeichnen den Lehrstand, der erstere die geistliche, die letztere die weltliche Wissenschaft; der Ritter den Wehrstand und beim Bauerngehöft des verlorenen Sohnes müssen wir an den Nährstand, den Bauer denken, der nach Seb. Münster auf dem Hofe oder Wylerlin (Weiler) ein schlechtes und niederträchtiges (erbärmliches) Leben führt. Ich will beileibe nicht diese Erklärung mit Leib und Blut vertheidigen, sondern nur zeigen, dass wir noch lange nicht am Schlusse aller Deutungsarten sind. Zur Seite 29 müssen wir berichtigend bemerken, dass nicht Juvenel sondern Jobst Harrich der Copist des Heller'schen Altarbildes ist[1].) Entschieden gegen Thausing stellt sich der Verfasser in dem Capitel: Dürer und die Reformation, in dem er durchzuführen versucht, dass dieser bis zu seinem Tode katholisch geblieben ist, also für den Protestantismus nicht in Anspruch genommen werden darf. Um diess zu beurtheilen, müssen wir uns natürlich vollständig in die damaligen Zeitverhältnisse zu versetzen wissen. Der Beginn der Reformation fing nicht mit Aenderung des Dogma an, diese beschäftigte sich rein mit Personalien, deren Kehrseiten und Irrwege gegeisselt und zurecht gestellt werden sollten. Das war allgemeine Ansicht auch der streng Gläubigen und wenn Dürer in Luther den Mann erkannte oder doch erwartete, der den Impuls zur Reformirung der in der Kirche eingerissenen Ungesetzlichkeiten geben werde, so theilte er die Ansicht vieler Katholiken, selbst Bischöfe. Die Worte Dürer's bei Gelegenheit der Gefangennehmung Luther's führt der Verfasser im Sinne der Zeit auf ihren Grund zurück. Dass Dürer übrigens der alten Lehre treu bis zum Tode blieb, dafür bringt sein alter Freund Pirkheimer das vollgiltigste Zeugniss nach dessen Tode bei. Nichts entzweit leichter und sicherer selbst die besten Freunde, wie religiöser Streit. Man lese nun, was Pirkheimer, der schliesslich der neuen Ordnung Opposition machte und Katholik blieb, über den todten Freund aussagt, und man wird dem Verfasser beistimmen müssen.

Schrift, Druck, graphische Künste.

H. Hymans. La gravure dans l'école de Rubens. Bruxelles, Fr. J. Olivier, 1879.

Rubens theilt mit den grössten Malern aller Schulen auch die Besonderheit, dass seine Compositionen durch unzählige Kupferstiche die weiteste Ver-

[1]) Siehe meinen Bericht im Kunstbl. XIII. N. 2.

breitung fanden und nicht wenig zum Ruhme des flandrischen Malerfürsten beitrugen. Zu wiederholten Malen versuchte man ein Verzeichniss aller nach Rubens gestochenen Blätter zu geben; das vollständigste, wenn noch immer nicht erschöpfende ist das von Schneevogt. Solche Cataloge sind nun für Sammler sehr wichtig, aber sie berühren nicht die ästhetische und kunstgeschichtliche Materie, sie ordnen die Massen nach Gegenständen oder alphabetisch und berücksichtigen nicht die Fragen nach dem inneren Zusammenhang, den Momenten ihrer Entstehung, ihrer Bedeutung für den Stecher wie für den Maler. Bei keinem Künstler, nach dessen Compositionen gestochen wurde, kommen diese Fragen mehr in Betracht, wie bei Rubens. Seine Säcularfeier, die so viele und manigfache Forschungen und Werke über ihn und seine staunenswerthe Thätigkeit zeitigte, hat uns auch oben genanntes Werk geschenkt, das von der königl. Akademie der Künste und Wissenschaften von Belgien mit dem Preise ausgezeichnet wurde. Der Titel gibt uns kurz Zweck und Inhalt des Buches, das die Kupferstecherkunst, wie sie sich in der Schule des Rubens entwickelte, zum Vorwurf hat und so hauptsächlich die oben angedeuteten Fragen, insbesondere den Zusammenhang der Stiche und ihrer Stecher mit der Persönlichkeit des Rubens zu erledigen versucht. Es stand zu erwarten, dass eine so erprobte Kraft wie die des Vorstandes der Brüsseler Kupferstichsammlung, Gediegenes bringen werde. Nun wir das Werk vor uns haben, begreifen wir vollkommen, dass es den Preis erhielt. Der Verfasser wählt die geschichtlichen Daten zur Richtschnur, an der er uns chronologisch die verschiedenen Kupferstecher vorführt, wie sie in Folge der Zeit sich um Rubens gruppirten, um dessen Bilder unter seinen Augen auf die Kupferplatte zu übertragen. Rubens steht hier ganz einzig da, er wählt sich selbst die Stecher aus, er dictirt ihnen die Aufgabe, indem er ihr Können berücksichtigt, nimmt den innigsten Antheil an ihren Arbeiten, bezahlt diese selbst und wird so Besitzer und Verleger der Platten. Auf diese Art erklärt es sich, dass der Geist des Meisters auch in die Werke seiner Kupferstecher sich ergoss und dass diese so getreue Interpreten des Rubens'schen Genius sind, wie uns die Kunstgeschichte kein zweites Beispiel gibt, vielleicht mit alleiniger Ausnahme Marc-Antons, der die Zeichnungen Raphael's meisterhaft reproducirte, bei welchen übrigens ein ähnliches Verhältniss waltete.

Als Rubens aus Italien im J. 1609 zurückkam und sich in Antwerpen niederliess, dachte er sogleich daran, tüchtige Stecher an sich heranzuziehen und sie zu Künstlern heranzubilden. Was er aber in Antwerpen vorfand, passte nicht für seine Intentionen. Hymans gibt ein lebendiges Bild der älteren vlämischen Stechergilde, die, wie auch die Maler, meist nach Italien gravitirte. Was von einheimischen Erfindungen gestochen wurde, wanderte meist als Illustration in Missale und Erbauungsbücher und war alles Idealen baar. Als Rubens die Schüler des Ph. Galle zu benützen anfing, waren es auch nur Bücherillustrationen, die er ihnen anvertraute. Das einzige Werk von Bedeutung war die grosse Judith von C. Galle. Was Rubens an seinen Landsleuten vermisste, das fand er an den Holländern, ein eingehendes Verständniss für seine Kunstart, eine virtuose Wiedergabe derselben. Es ist uns

nicht möglich, so interessant der Gegenstand, so fesselnd die Behandlung desselben durch Hymans ist, bei den einzelnen Künstlern zu verweilen, um zu sehen, wie zuerst Swanenburg, van Panderen, Muller und Matham, die beiden Schüler des Goltzius, sich mit einzelnen Stichen an Rubens heranwagen, wie dann mit Soutman, Vorsterman, Lauwers, Pontius, den beiden Bolswert die höchste Vollendung der Reproduction erzielt wurde. Diese Künstler stellen die goldene Zeit der Rubens'schen Stecherschule vor, die dann noch in den beiden Jode, in Marinus, Neeffs, A. van der Does eine Nachblüthe findet. Es ist für Rubens bezeichnend, dass er, wie Tizian, auch den Holzschnitt mit seinem Geiste zu beleben weiss. Wir finden zwar nur Einen Formschneider, der seine Kunst Rubens weiht, Christoph Jegher (Jäger, wahrscheinlich ein Deutscher von Abstammung), aber seine grossen Holzschnitte geben mit voller Energie und frappanter Treue die genial im Lapidarstyl hingeworfenen Zeichnungen des grossen Meisters. Der Verfasser setzt seine Untersuchungen fort, um zu zeigen, was nach dem Tode Rubens' nach dessen Erfindungen gestochen und geleistet wurde. Der grosse Wächter fehlte und die Stecher verloren den Weg zu seinem Geiste. Belehrend ist auch der im Werke oft wiederholte Nachweis der Art, wie Rubens seine Stecher beeinflusste. Der Verfasser führt mehrere Probedrücke an, die sich von einzelnen Stichen in öffentlichen Cabineten finden und gezeichnete Correcturen oder Retouchen von des Meisters Hand tragen. Auch der Frage über seine Thätigkeit als Peintre-graveur, als Radirer, ist in einem besonderen Artikel Rechnung getragen. Von den acht Radirungen, die unter seinem Namen gehn, scheidet die kritische Feder des Verfassers fünf als unecht aus und findet nur in den Blättern der h. Catharina, der Senecabüste (brit. Museum) und der Alten, die das Licht anzündet, die Hand des Meisters. Letztes Blatt ist durch einen geschickten Künstler (Pontius oder Vorsterman) überarbeitet und würde Rubens nur der Aetzdruck zuzuschreiben sein, der sich indessen bis jetzt nicht vorgefunden hat. — Wir haben hier ein Werk von grösster Wichtigkeit, historische Irrthümer sind zahlreich behoben, fleissige Umschau in Archiven benützt, dabei die Arbeit kein trockener Doctrinarismus, sondern fesselnd bis zum Schlusse. Das Werk lobt den Meister, den, welchen es zum Gegenstande der Untersuchung wählte und auch den, der es so klar und überzeugend verfasste. Es wird gewiss ähnliche Arbeiten erwecken und auf ihre Durchführung vom heilsamsten Einflusse sein.

Wessely.

E. Aumüller. Les petits Maîtres allemands. I. Barthélemy et Hans Sebald Beham. Munich, M. Rieger'sche Univ.-Buchhandlung, 1881.

Die sogenannten Klein-Meister, die ihren Ruf meistentheils darin suchten, miniaturartig ihre Compositionen im bescheidensten Raume auszuführen, haben sich von jeher einer grossen Beliebtheit bei den Kunstsammlern erfreut. Schon Paul Behaim in Nürnberg besass 1618 die Werke oben genannter Künstler und ihrer Zeitgenossen oder nächsten Nachfolger in reicher Anzahl, wie wir aus dessen handschriftlichem Katalog seiner Sammlung ersehen. Der Reiz dieser kleinen Blättchen bestand einestheils darin, dass man sie bequem ver-

wahren und geniessen konnte, anderntheils weil sie sowohl zur Kenntniss der Kunst wie der Culturgeschichte beitragen. Insbesondere sind es neben Aldegrever, Altorfer und Pencz die beiden Brüder Beham, die stets vorangestellt wurden. Die Kunstwissenschaft hat sich ihnen darum auch mit Vorliebe zugewendet, Bartsch und Passavant haben das reiche Werk derselben beschrieben, das noch in Meyer's Künstlerlexicon namhaft vermehrt und berichtigt wurde; A. Rosenberg hat das biographische Material aus den Acten mit Verständniss behoben und verarbeitet. Was aber den Kunstsammlern besonders am Herzen lag, die genaue Bestimmung der Abdruckszustände bei den einzelnen Blättern, war noch nicht zum Abschluss gebracht. Immer wieder traten im Kunsthandel bisher unbeschriebene Zustände auf. Die Feststellung derselben hängt aber nicht vom Willen des Forschers ab, sondern ist das Werk jahrelanger Erfahrung, die vom geübten Blick und auch vom glücklichen Zufall begleitet wird. Niemand findet für solche Studien eine bessere Gelegenheit, wie der Kunsthändler. Leider, dass diese mit ihren Erfahrungen zurückhalten. Es ist darum lobend hervorzuheben, dass Aumüller hierin eine Ausnahme macht. Das Ergebniss seiner Arbeit ist ein reiches. Indem er die Erfahrungen seiner Vorarbeiter mit aufnimmt, wird sein Werk für die Sammler erst recht instructiv und handlich. Schade, dass er nicht meine Erfahrungen mitbenützen konnte, die in dieser Zeitschrift niedergelegt wurden. In den meisten Fällen kamen wir zu gleichen Resultaten; einzelnes dürfte ihm doch in meinem Artikel willkommen sein. Da er seinem mit sichtlicher Liebe für die Sache behandelten Werke eine I voransetzt, so dürften weitere Studien über andere Kleinmeister folgen, die sicher mit gleicher Befriedigung aufgenommen werden.

Fr. Harck. Das Original von Dürer's Postreiter. Ein Beitrag zur Frage nach dem Meister W. (In: Mittheilungen des Instituts für österr. Geschichtsforschung.)

Es ist ein erfreuliches Zeichen der Neuzeit, dass nicht allein eingehende Forschungen auf allen Gebieten der Kunstgeschichte angestellt werden sondern auch, dass man den Ergebnissen derselben den regsten Antheil entgegenbringt und wo eine Beweisführung vorhandene Zweifel nicht bis zur Evidenz beseitigt, selbst weiter forscht, gewonnene Resultate und Ansichten mittheilt, combinirt und so zum endlichen Siege der Wahrheit beiträgt. Es gibt noch viele dunkle Stellen in der Kunstgeschichte und je verwickelter die Verhältnisse erscheinen, desto mehr wird der Witz herausgefordert, den gordischen Knoten nicht zu zerhauen, sondern regelrecht zu lösen. Man hat es gesehen, als 1876 das verdienstvolle Werk Thausing's über Dürer erschien. Ein Kapitel desselben hat insbesondere viele Controversen hervorgerufen, das achte, in welchem das Monogramm W auf mehreren Stichen auf M. Wolgemut bezogen wird. Seit Bartsch glaubte man es mit einem sonst unbekannten Stecher Wenzel von Olmütz zu thun zu haben und seine Stiche als Copien zu bezeichnen. Vor Bartsch haben wohl einzelne Stimmen sich für Wolgemut erklärt. Thausing hatte das gesammte Material gesichtet und die Blätter, welche unten in der Mitte das Monogramm W tragen und deren Inhalt auch im Werke Dürer's zu finden ist, für Originale Wolgemuts, letztere für Copien nach ihnen gehalten.

Das war das punctum saliens, das die meisten Anfechtungen erlitt. Jedenfalls hatten die Deductionen des Thausing'schen Werkes das Gute, dass man dieser Frage näher trat. Als Opponent erschien A. Springer auf dem Kampfplatz und suchte den Beweis zu liefern, dass unter dem Monogramm der italienischen Künstler Jacopo dei Barbarj, auch Jacob Walch genannt, verborgen sei. Harck, dessen Artikel unter oben angeführtem Titel vor uns liegt, widerlegt diese Ansicht, wie uns dünkt auf vollkommenste Weise. Er confrontirt Körperverhältnisse, Technik und geistigen Inhalt der Blätter, die den Mercurstab zum Zeichen tragen und dem Barbarj angehören mit dem Werke des W. und findet sich ausschliessende Unterschiede. Mehrere der letzteren Blätter sind so specifisch deutsch, dass sie einem Italiener nicht zugesprochen werden können. Auch das Monogramm auf Walch (den Wälschen) zu beziehen, ist unstatthaft, so wie sich kein Grund anbringen lässt, warum der Meister sein Monogramm gewechselt hätte. Der Verfasser geht dann die Beweisführung Thausing's durch und ist so glücklich, auch zu Dürer's Stich mit dem Postreiter denselben Gegenstand mit dem Zeichen W ins Treffen führen zu können. (Das Blatt liegt in gelungener Heliogravure bei.) Es wurde nämlich früher (von Quad) als Original Wolgemut's genannt, war aber nirgends zu finden. Es ergeben sich somit neun Blätter für W, die auch Dürer gestochen hat. So weit steht der Verfasser auf dem Boden Thausing's, dem er durch die Entdeckung des Postreiters die Waffen vervollständigte. Nun aber sucht er auf eigene Weise die Zweifel, die sich der Thätigkeit Wolgemuts als Stecher widersetzen, zu beheben. Die Hauptschwierigkeit lag darin, in Wolgemut einen so glänzenden Verfechter der Renaissance zu erblicken, wie diese besonders in den fünf Blättern: der grosse Hercules, der Traum, die vier Hexen, der Raub der Amymone und die Madonna mit der Meerkatze zu Tage tritt. Der Verfasser stellt die ganze Kunstrichtung und Thätigkeit Wolgemut's mit wenigen festen Strichen hin, aus dem sich die Unmöglichkeit von selbst aufdringt, dass er der Erfinder, der geistige Vater dieser Compositionen sei. Zu mehreren der erwähnten fünf Blätter existiren Studien, die beglaubigt von Dürer's Hand sind. Hätte sie Dürer auch seinem Lehrer und Freunde zur Benützung geliehen, so hätte dieser doch etwas anderes daraus gemacht, als wie sie erscheinen. Der Verfasser resumirt also die Resultate:

1. Die Stiche des Meisters W. sind die Originale.
2. Die Dürer'schen sind Copien nach ihnen.
3. Hinter dem Monogramm W steckt Wolgemut oder doch wenigstens seine Werkstatt.
4. Die Compositionen können aller Wahrscheinlichkeit nach nicht von Wolgemut herrühren.

Wo ist da ein Ausweg? Dürer fand nach seiner Rückkehr von der Wanderschaft 1494 bei Wolgemut in dessen Werkstätte freundliche Aufnahme; er lieferte ihm die betreffenden Compositionen in ausgeführten Zeichnungen, die dieser selbst stach oder in seiner Werkstatt ausführen liess, natürlich mit seinem Monogramm signirte. Als die Platten durch grossen Absatz abgebraucht waren, zog Dürer sein geistiges Eigenthum zurück und stach seine Inventionen

unter eigener Firma. Der Ausweg aus dem Labyrinth ist in der That sehr geistreich erfunden. Man glaubt, wenn man aus der Höhle herauskommt, eine ganz neue Gegend zu erblicken — und steht wieder bei — Dürer! Gegen die, mit Ruhe und sichtlicher Liebe für die Sache geführte Untersuchung ist nichts einzuwenden. Nur am Schlusse beschlichen uns einige Zweifel, die wir bescheiden zur Beantwortung vorlegen. Dass sich doch keine jener Zeichnungen Dürer's erhielt, die dem Meister W. zum Stich vorgelegen haben? Warum hat Dürer nicht selbst in der Werkstatt des Wolgemut diese Blätter gestochen, da er sich doch zum Stecher ausbildete? Wie konnte der Copist seiner Zeichnung diese kunstvoller herstellen, als es dann Dürer selbst später im Stande sein sollte? Aber auch den Papstesel, den Thausing dem Wolgemut zu vindiciren versucht, können wir uns nicht entschliessen, demselben zuzuschreiben. Mag auch der Zündstoff in Nürnberg bedeutend angesammelt gewesen sein, mag auch Wolgemut im Kreise seiner Freunde sich an satyrischen Reden gegen das Papstthum betheiligt haben; er, der zumeist an kirchliche Gemälde angewiesen war, hat sicher nicht eine solche Brandrakete unter seinem Zeichen publicirt, die ihm alle weiteren kirchlichen Bestellungen entzogen haben würde. *Wessely.*

Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren in Facsimile-Reproduction. Herausgegeben von und bei **Georg Hirth,** München.

Die Erleichterung, welche die modernen, auf Mitwirkung der Photographie beruhenden Reproductionsverfahren, die Wiedergabe alter Holzschnitte und Kupferstiche gewähren, ruft nicht blos gute Werke, sondern auch gute Gedanken hervor. Solch ein guter Gedanke ist derjenige, welcher Dr. Georg Hirth zu dem obigen Unternehmen geführt hat. Wer mit der populären Kunst des 16. Jahrhunderts vertraut ist, weiss, welch eine Fülle interessanten und wissenswürdigen Materials für alle Zweige der Culturgeschichte gerade in den illustrirten Werken jener Zeit ruht. Unermüdlich in der Wiedergabe des Lebens selber, sind die deutschen Kleinmeister alle mit einander, wie sie für die Illustration des Buchdrucks gearbeitet haben, ebenso lehrreich wie amüsant. Wer sie uns mit treuer Wiedergabe aufs Neue zugänglich macht, verdient sich daher unseren Dank. Von diesem Standpunkt ist das Unternehmen Hirth's willkommen zu heissen. Es beginnt mit dem fruchtbarsten der Illustrationskünstler aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, Jost Ammon. Drei seiner Publicationen liegen uns bereits in gelungenen facsimilirten Ausgaben vor; sie sind: 1. das »Frauenzimmer« von 1586, ein Costümbuch weiblicher Trachten; 2. das »Wappen- und Stammbuch« von 1589, und 3. das »Kartenspielbuch,« die »Charta illusoria« von 1588.

Das Büchergewerbe in Tübingen vom Jahr 1500 bis 1800. Von **R. Roth.** Tübingen 1880, Verlag der H. Laupp'schen Buchhandlung 8° 55 S.

Diese kleine Schrift — ursprünglich Festrede am Geburtstage des Königs — ist ein willkommner Beitrag zur Geschichte des Buchdrucks und Buchhandels. Tübingen wurde 1497 Sitz einer Buchdruckerei, also zwanzig Jahre nach Eröffnung der dortigen Universität, nachdem früher schon zu Blaubeuren, Urach

und Stuttgart in Altwürtenbergischen Landen gedruckt worden war. Die ersten Drucker, Joh. Othmar von Reutlingen und der 1511 ihm folgende Thomas Anshelm von Pforzheim, gehören noch zu jenen mehr oder weniger gelehrten, für Wissenschaft und Kunst begeisterten Männern, welche im Renaissancezeitalter den Buchdruck auf eine hohe Stufe bringen. Für Anshelm, welcher Schriften von Reuchlin, Ulrich Hutten, Wimpheling druckte, auch den ersten wirklich brauchbaren hebräischen Druck in Deutschland lieferte, ist der junge Melanchthon als Corrector thätig gewesen. Um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts beginnt in Tübingen der Druck evangelischer Schriften in windischer Sprache aber mit lateinischen Lettern, für Krain, Steiermark etc. bestimmt. Seitdem sich dann der Freih. Hans von Ungnad in Würtemberg niedergelassen hatte, wurden dergleichen Bücher mit cyrillischen und glagolitischen Typen gedruckt, welche im dreissigjährigen Kriege von den Kaiserlichen mit Beschlag belegt und an die Druckerei der Propaganda in Rom verschenkt worden sind. Ueber die Beziehungen der Drucker zur Universität, über die Censur, endlich über die Periode des Nachdrucks wird mancherlei Interessantes beigebracht. Ein Nachtrag behandelt den einstigen Silberschatz der Universität, welcher einmal während des dreissigjährigen Krieges veräussert und wahrscheinlich eingeschmolzen, bei Gelegenheit der ersten Säcularfeier der Universität durch zahlreiche Geschenke erneuert, 1801 oder 1802 abermals verkauft worden ist. Von der Mehrzahl der Pocale etc. kann eine ziemlich genaue Beschreibung gegeben werden, die nach des Verf. Hoffnung vielleicht Anlass gibt, von dem Verbleiben des einen oder anderen Stückes Kunde zu erhalten. *B.*

Kunstindustrie. Costümkunde.

Kunst im Hause. 34 Tafeln Abbildungen von Gegenständen aus der Mittelalterlichen Sammlung zu Basel. Herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Prof. Dr. **Moritz Heyne.** Basel, C. Detloff's Buchhandlung.

Aus einer reichhaltigen Sammlung, für welche die, gleichzeitig einen Vorzug bildende, Beschränkung auf ein bestimmtes Landes-, ja städtisches Gebiet charakteristisch ist, wird hier zum erstenmal eine Auswahl von Arbeiten des Kunsthandwerks publicirt, welche nicht nur den Specialisten auf diesem Gebiete, sondern auch allen Freunden der Culturgeschichte sehr willkommen sein muss. Von dem getäfelten Speisezimmer des Lucas Iselin von 1607, von dem wir eine perspectivische Ansicht und Details erhalten, bis zu dem Nussknacker und der Gewürzreibe ist fast ohne Ausnahme die schweizerische, wenn nicht ausdrücklich baseler Herkunft der abgebildeten Gegenstände nachgewiesen oder doch höchstwahrscheinlich gemacht; nicht selten kann die Lebensgeschichte eines Stückes genau verfolgt werden. Welchen besonderen Werth dadurch die Collection für uns erhält, bedarf keiner Auseinandersetzung, und es ist ein grosses Verdienst, dass die genannte Sammlung »in den letzten Jahren immer bestimmter die Tendenz entwickelt, eine Sammelstätte für die Erzeugnisse des alten heimischen Kunsthandwerks zu sein und die Entfremdung

der noch im Lande gebliebenen zu verhindern wo sie immer kann«. Wäre nur diese Tendenz verbreiteter! Denn die Klage anzustimmen, dass die alten heimischen Beispiele, welche dem modernen Kunsthandwerk als Vorbilder dienen könnten, aus dem Lande geschleppt werden, ist ja nicht bloss die Schweiz in der Lage; aber bei dem dortigen Gemeinsinn würde es wohl unmöglich sein, dass ein Werk einziger Art in fremden Privatbesitz überginge, der Stadt und der Oeffentlichkeit entzogen würde, wie Jamnitzer's Tafelaufsatz. — Von den ungefähr 50 Abbildungen der Heyne'schen Publication gehört ein grosser Theil zur Kunsttischlerei und Holzschnitzerei, meist Arbeiten, an denen die Gothik nachwirkt, obwohl nur wenige aus eigentlich gothischer Zeit stammen; der Schreibtisch aus dem baseler Augustinerkloster ist vorzüglich interessant. Ferner sind ausgezeichnete, auch archäologisch wichtige, Bildteppiche und Leinenstickereien, Ofenkacheln und allerlei Geräthe wiedergegeben. Von den letzteren mögen die nach Holbein'schen Zeichnungen in Silber geätzten Messer- und Gabelhefte erwähnt werden, welche Erasmus von Rotterdam von dem Abt Erasmus von Clara Tumba oder Mogila bei Krackau zum Geschenk erhalten hatte. Uebrigens ist kein Object unter den aufgenommenen, welches nicht auf das heutige Kunstgewerbe anregend wirken könnte. Der Text ist ein in jedem Sinne erläuternder. Hoffen wir, dass das Werk eine zur Fortsetzung ermunternde Aufnahme finden möge. *B.*

Keramic art of Japan, by George A. Audley and James **L. Bowes**, London 1881. Lex. 8°. S. 304. Mit zahlreichen Abbildungen.

Für die vielen Freunde, welche sich die Japanischen Kunstarbeiten in den beiden letzten Jahrzehnten erworben haben, ist das ein sehr nützliches und willkommenes Buch. Heute ist es fast leichter, gute und schöne Kunstgegenstände aus Japan zu erhalten, als die nöthigen Nachrichten über ihre Herkunft, Technik, und überhaupt über die Bedingungen ihres Entstehens. Das Buch der beiden englischen Autoren hilft dem in vieler Beziehung ab. Sie haben sich keine Mühe verdriessen lassen, ihre Nachrichten und Kenntnisse einzusammeln, sei es von Ausstellungen und Museen, von Reisenden und Fachleuten und Ausstellungscommissären, sei es von japanesischen Autoritäten in ihrem Lande selber. Der Titel spricht nur von der keramischen Kunst. Mehr denn ein Drittel des Textes aber enthält als Einleitung eine allgemeine Erörterung der japanesischen Kunstthätigkeit überhaupt, ihrer Eigenthümlichkeiten, der Absonderlichkeiten ihres Geschmackes, vom einfachen Ornament angefangen bis zu landschaftlicher und mythologischer Darstellung. Die keramische Abtheilung gibt zum ersten Male eine Classification des japanischen Porzellans nach den Fabrikstätten und Zeichen, wie wir das vom europäischen Porzellan in den Büchern gewohnt sind. Die typographische und artistische Ausstattung ist von der vollkommensten Art. Phototypien, farbiger Tondruck im Text, eine grössere Anzahl Chromolithographien, welche unter Leitung von Racinet aus der Anstalt von Firmin-Didot in Paris hervorgegangen sind, lassen in keiner Weise etwas zu wünschen übrig. Sie sind von grösster Schönheit und Vollendung. *J. F.*

Litteratur über Museen, Ausstellungen, Kunstinstitute.

Geschichtliches, Beschreibendes und Urkundliches aus dem Graner Domschatze, im Auftrage und auf Kosten Sr. Eminenz des Hochwürdigsten Herrn Johann Cardinal Simor, Primas von Ungarn, Erzbischof von Gran, herausg. von **Dr. Josef Dankó,** Domcapitular. Gran 1880. f°. Textband und photogr. Tafeln. Druck von Adolf Holzhausen in Wien.

Ein hoher Würdenträger widmet in diesem prachtvoll ausgestatteten Werk der wissenschaftlichen Welt eine Schilderung der seltenen Schätze und Alterthümer, welche die Kathedrale seines Erzbisthums seit mehr als einem Jahrtausend auszeichnen. Von Ungarn, einem in Sachen der archäologischen und kunstwissenschaftlichen Forschung weit zurückgebliebenen Lande, geht diese reich ausgestattete Publication aus und wendet sich neben dem Landesidiom in deutscher Sprache an ihre Leser; die deutsche Fachliteratur ist im Texte, wenn auch nicht genügend, benützt und die vorzüglichste artistische Anstalt für Buchdruck und typographische Ausstattung in Wien wurde mit der Herstellung des Werkes betraut. Wir dürfen in diesen Umständen höchst bedeutsame Factoren erblicken. Das Verdienst des kunstsinnigen Kirchenfürsten ist ein hervorragendes zunächst für sein eigenes Vaterland, zugleich aber nicht minder ein ernster Antrieb auch für die übrigen, mit Kunstwerken reich gesegneten geistlichen Häuser in Oesterreich, von denen bisher nichts enfernt Aehnliches ausgegangen. Und dennoch tritt das Bedürfniss nach gediegenen Monographien solcher Privat- und Hausmuseen immer dringender hervor; es genügt keineswegs mehr an dem willkürlich nach Laune einzelner Besucher unserer Stifte in den Mittheilungen der k. k. Centralcommission angesammelten und daselbst zum Theil sehr mangelhaft gewürdigten Trümmerwerk von Publicationen; denn nicht an der blossen Beschreibung des Einzelnen liegt es, sondern ganz besonders auch an der Darlegung seines Zusammenhanges mit der Institution, der es angehört, was in historischer Weise blos auf dem Wege der Monographie zu errreichen ist.

Allerdings in letzterer Hinsicht erscheint Dankó's Arbeit noch nicht mit aller Gründlichkeit durchgeführt, es fehlen die erklärenden Fingerzeige auf die historische Entwicklung der Kunst im Lande und die Vergleichung mit verwandten Schöpfungen. Der Text beginnt mit einem Rückblick auf die Geschichte des Graner Domschatzes. Ungarn's grosser König, der heilige Stephan, steht an der Spitze dieser langen und glanzreichen Schatzgeschichte, wennschon von seinen, der 998 gegründeten Kirche verliehenen Gaben keine Nachricht mehr erhalten ist. Nach dem Brande von 1196 folgte die Erneuerung des Baues durch Erzbischof Job, aber Kriege und Brandschatzungen minderten im 14ten Jahrhundert die angesammelten Vorräthe und Kostbarkeiten.

Erst um 1330—1349 erfolgten durch Erzbischof Chanadinus von Telegd umfassende Arbeiten für die Wiederherstellung des Gotteshauses, sowie Bereicherungen des Schatzes. Das Visitationsprotocoll von 1397, unter Johann III. von Kanicza aufgenommen, erwähnt bereits eine Bücherei, dann aber Mitren, Kelche, Pastorale, Kreuze, Reliquientafeln. Nur 4 Gegenstände: die Byzan-

tinische Hierothek, das bei dem Krönungseid gebrauchte romanische Kreuz, der sog. Zuh'sche Kelch und ein gesticktes Messkleid haben allein sich aus dieser mittelalterlichen Periode erhalten.

Die ergiebigste Zeit wurde für den Schatz die Epoche der späteren Gothik und der beginnenden Renaissance. Mehrere Vorstände des Graner Erzbisthums hatten in Italien humanistische Studien betrieben und brachten den Kunstgeschmack dieses Landes in die Heimath. So Cardinal Dionys Szèch, welcher am Corso in Rom einen Palast besass, dessen Ausbau er auch veranlasste. Ein zierlicher Kelch und die rothmarmorne Grabtumbe des 1465 gestorbenen Erzbischofes zeugen noch von seinem Kunstsinne. Grössere Sorgfalt und Freigebigkeit wendete noch der classisch gebildete, und bekanntlich mit italienischen Gelehrten und Künstlern verkehrende König Matthias Corvinus dem Graner Domschatze zu. Er und Königin Beatrix spendeten kostbare Teppiche. Damals errichtete Erzbischof Johann Vitez einen Renaissancepalast auf dem Domberg, dessen Gärten, Gemälde, Geräthe und Bücher hohen Kunstwerth besassen.

Noch höheren Aufschwung nahm dieses Streben unter dem, gleichfalls zu Corvins Genossen gehörenden Primas Thomas Bakacs. Er erbaute ein prächtiges Mausoleum, zugleich ein Heiligthum zu Ehren der Verkündigung Mariens, welches Andrea di Piero di Marco Ferucci aus Fiesole mit Sculpturen schmückte. Dieser auch für den König thätige Bildhauer, aus Vasari bekannt, fertigte die Sculpturen in Italien und sendete sie an ihren Bestimmungsort. Die Stiftung des in ganzer Schönheit wohlerhaltenen Denkmals erfolgte 1506, der Erzbischof wurde den 11. Juni 1521 darin beigesetzt. Ausserdem verkünden noch mehrere Goldschmiedarbeiten, Stickereien, Gewebe und Miniaturen, den Ruhm des kunstsinnigen Primas, Werke, welche die Publication in trefflicher Vervielfältigung vorführt. Ein ausgezeichnetes Breviarium mit reicher Renaissancemalerei, heute in der Nationalbibliothek in Paris, rührt von seinem Nachfolger Georg III. Szatmari her, welcher 1521 bis 1524 regierte. Noch unter Georg beraubten die Türkenkriege den Schatz seiner kostbarsten Metallgegenstände, als Ludwig II. genöthigt war, Subsidien zur Rüstung gegen den Feind zu fordern. Schliesslich musste der Rest in einer Festung gesichert werden, Gran aber fiel den 24. Juli 1543 in türkische Hände, unter deren Botmässigkeit es 130 Jahre stehen sollte. Der Schatz, die Urkunden ruhten unterdessen zu Tyrnau, dem einstweiligen Sitze des Capitels.

Auch an diesem Orte fehlte es jedoch nicht an Bereicherungen des altangesammelten Hortes. Nicolaus VI., Olàh, (1553—1568), ein Diener der kunstsinnigen Witwe Ludwigs, Königin Maria, hatte an deren Hofe in den Niederlanden Kunst und Künstler schätzen gelernt. Von ihm rühren ein Kreuz, ein Pectorale, ein Pastorale, Teppiche, Spitzen, Paramente und Bücher von hohem Werthe her. Ueberhaupt erhielt sich auch in den trübsten Zeiten unter den Stiftsangehörigen ein stets reger Eifer für die Erhaltung und Vermehrung des Schatzes. Der Verfasser entwickelt aus den Inventaren und Visitationsverzeichnissen eine äusserst reichhaltige Uebersicht der Spenden, wie sie seit Erzbischof Johann Kutassy (1597) fortwährend beigesteuert wurden.

Auch darin verblieb noch Manches auf unsere Tage, so die Reliquienbehälter, Kelche und Monstranzen. Vor Allem kostbar ausgestattet erscheint in der Schlusszeit des 16. Jahrhunderts die Paramentenkammer.

Die folgenden Jahrzehnte brachten durch die Kämpfe Bocskay's, Rákoczys und Tököly's neue Wirrnisse. Fortwährend mussten die Kostbarkeiten geflüchtet werden: wir finden sie abwechselnd zu Olmütz, Pressburg, Wien und Graz in Sicherheit gebracht, endlich 1623 von Neuem mit dem Capitel in Tyrnau. Während der Herrschaft des Rococco- und des Barokstils dauerten die Vermehrungen des Schatzes fort, höchst werthvolle Objecte flossen durch die Freigebigkeit kunstsinniger Domherrn, der Cardinale Forgách, Pazmany u. A. weiters zu; selbst Prachtstücke aus älteren Kunstepochen wurden damals erworben, andererseits formte man auch mittelalterliche Gegenstände häufig im Geschmack der Zeit um. An Teppichen war damals Ueberfluss vorhanden: in den Verzeichnissen erscheinen Persische, Türkische, Flandrische Gewebe dieser Art. Zu Ende des 18. Jahrhunderts befand sich der Graner Schatz im Stande grössten Reichthums, — den die folgenden Zeiten indess bedauerlicher Weise wieder schmälern sollten.

Nach der Wiedereinnahme Grans, den 21. Oktober 1683, kehrte das Domstift indess noch lange nicht an die alte Stätte zurück. Erst nach mehr als 130 Jahren liess Maria Theresia am Domberg wieder eine Kirche des heil. Stephan erbauen und gar erst im 19. Jahrhundert, 1822, begann der Bau des jetzigen Domes unter Cardinal Rudney und seinen Nachfolgern. Die höchste Blüthe des Gotteshauses, sein Ausbau, die Restauration der Bakacs'schen Capelle, die Beschaffung zahlreicher Goldschmiede- und Textilarbeiten datiren jedoch aus der Regierungsepoche des gegenwärtigen Primas Cardinal Simor, des kunstsinnigen Veranstalters der Publication.

Auf die historische Einleitung, welche wir im Vorstehenden auszugsweise mitgetheilt haben, folgt die Einzelbeschreibung der Schatzgegenstände. Die Capitelanfänge und Köpfe sind mit Initialen und Zierleisten ausgestattet, deren technische Ausführung in Holzschnittnachbildung vortrefflich gelungen ist. Das Arrangement der Gefässe dagegen in dem Querstücke zeugt von geringem Geschmack.

Das älteste und merkwürdigste Object des Schatzes ist die byzantinische Hierothek der (jetzt fehlenden) Kreuzpartikel, eine Platte von Holz mit Silber incrustirt, von dem sich sowohl Ornamente als die streng gehaltenen Gestalten von Engeln, die Darstellung der Kreuzabnahme, St. Constantin und Helena in farbigem Zellenschmelz abheben. Dankó erachtet das Werk für eine Arbeit des 11. Jahrhunderts, ich glaube aber, dass die Umrahmung etwas jüngeren Datums sei, wie sie sich denn schon durch die Anwendung von Grubenemail wesentlich von dem Uebrigen unterscheidet. Das Reliquienkreuz, auf welches die Könige Ungarns heute noch den Eid schwören, ist eine crux non exemplata, die Tradition schreibt es gleichfalls dem heil. Stephan zu. Seine Decoration stammt aus spätromanischer Kunstperiode und zeichnet sich durch reichen Filigran- und Edelsteinschmuck aus, der Fuss rührt aus späterer Zeit her.

Das formell bedeutendste Kunstwerk des Schatzes tritt uns in dem sog. Corvinischen Calvarienberg, auch das Corvin'sche Kreuz genannt, entgegen. Es ist ein Zeugniss jener hohen Kunstblüthe, welche König Mathias seinem Lande durch die Berufung italienischer Meister zu schaffen wusste. Ein späterer Aufbau von edlen Renaissanceformen, geschmückt mit Harpyen, welche das königliche Wappen halten, mit mythologischen Bildchen, Delphinen etc. trägt das spätgothische Gehäuse, dessen Nische Christus an der Säule zwischen Prophetenfiguren, dessen Bekrönung das Kreuz, Maria und Johannes enthält. Alle Figuren sind von edlem Metall gegossen und emaillirt; auch sonst an Architekturtheilen und Ornamenten ist translucides Email überall verwendet und mehr als 200 grosse Perlen schimmern an dem herrlichen Gebilde. Die zarten Figürchen, besonders eine Madonna mit dem reizendsten Gesichtchen voll edelster Anmuth, tragen durchaus das Gepräge des Quatrocentostiles, auf dessen vornehmste Heimstätte dieses Kreuz hinweisen dürfte. Der Sohn Königs Mathias, Johann, verpfändete das Kunstwerk dem schon öfters genannten Erzbischof Bakacs, später gelangte es in den bleibenden Besitz des Domschatzes. Das vergoldete Kreuz, welches den apostolischen Königen vorgetragen wird, ausgezeichnet durch die Evangelistenbildnisse in Niello, vorne aber mit gegossenen und ciselirten Brustbildern Marias, Johannes, Magdalena und dem Pelikan, — ist gleichfalls eine italienische Arbeit des 15. Jahrhunderts. Das Baráti'sche Standkreuz, 1607 geschenkt, gehört in seinen ältesten Theilen dem Ende des 15. Jahrhunderts, im Uebrigen späterer Zeit an; die ornamentalen Balken sind durch Platten von Bergkrystall ausgefüllt. Von einem, wie ich glaube, Augsburgischen Goldschmied und Emailleur aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts rührt ein farbenprächtiges Pacificale mit der Figur des Gekreuzigten her, welches Primas Cardinal Szelepchényi im Jahre 1667 erkaufte und von einem ungeschickten Emailleur mit seinem Wappen versehen liess.

Unter den Kelchen nimmt jener des Siebenbürgischen Edlen Benedict de Zuh aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts die erste Stelle ein. Uebrigens scheinen uns für diese Epoche die Formen ausserordentlich reif. Den Nodus umgibt ein Gestrüpp von Baldachinen und Rosetten, auch auf dem rosenförmigen Fuss sind kleine Tabernakel mit Figürchen aufgestellt, woselbst allerdings wieder sehr reine Ornamente eingeschaltet sind. Die feinciselirte Silberarbeit ist mit farbigem Email zur besten Wirkung vereinigt. Auch der Szèch'sche Kelch von emaillirtem Silber, zwei andere mit Filigranschmuck, gehören noch der Gothik an, jener des Primas Szelepchényi vom Jahre 1667, ist noch ein Product guten deutschen Renaissancestiles, vielleicht Wiener oder Augsburger Arbeit. Er entstand anlässlich der Krönung der Kaiserin Claudia Felicitas. Kelch und Messkännchen des Erzherzogs Carl Ambros endlich sind Augsburger Fabrikat in glänzendem Barokstil.

An einer silbernen Monstranz, welche nach ihrer Inschrift bereits 1634 eine Umgestaltung erfuhr, in den ältesten Bestandtheilen aber den Stil reifer Gothik zeigend, findet sich zweimal das Goldschmiedezeichen $ an dem Fusse, welcher der spätere Zusatz ist und sich somit als Arbeit des Nürn-

berger Meister bekunden dürfte, von dem die kunsthistorischen Sammlungen des Kaiserhauses in Wien eine vergoldete Scheibe mit Taufe und Kreuzigung besitzen. Von hohem künstlerischem Reiz ist ferner ein Brustschmuck im Stil der Rudolfinischen Goldarbeiten mit der emaillirten Figur der Madonna von gegossenem Golde, laut Inschrift die Madonna als patrona Hungariae darstellend. Dankó hält das zierliche Gebilde für die Arbeit eines Siebenbürgischen Goldschmieds, wofür uns die delicate und äusserst geschmackvolle Schöpfung zu bedeutend scheint.

Ein seltener Schmuck des Graner Schatzes sind drei als Hörner gestaltete Chrismarien im gothischen Formtypus. Das bedeutendste kömmt schon in einem Inventar vom Jahre 1528 vor, der deutsche Reichsadler und der Löwe Böhmens scheinen uns jedoch erst später angebracht worden zu sein. Die Gefässe waren ursprünglich wohl Trinkhörner. Reizende musicirende Engelchen, die Reiterfigur St. Georgs und sehr originelle Drachengegestalten in schwarzem Email bilden die Decoration des grossartigen Goldschmiedewerkes, dessen Restauration durch den Architekten Lippert in Wien soeben glücklich vollzogen wurde.

Das seltsamste Object des Schatzes ist ein Reliquiengefäss in Form einer facettirten, kugelförmigen Kapsel von Bergkrystall, deren Spitze eine blauemailirte, stilisirte Blume bildet. Der Ständer ist als ein halbnackter, in Lumpen gehüllter, hässlicher Mann geformt, welcher äusserst naturalistisch gestaltet, in sitzender Stellung das Gefäss stützt, neben ihm, gleichfalls mit Schmelzwerk bedeckt, befinden sich Schafe, ein Hund und eine Feldflasche. Offenbar hatte auch dieser Gegenstand ursprünglich profanen Zwecken gedient, — ein höchst seltenes Werk des nordischen Realismus, wie er etwa an den Arbeiten der ältesten Stecher des 15. Jahrhunderts in ganzer Schärfe entgegenzutreten pflegt, vielleicht burgundischen Ursprungs?

Zwei gravirte Kupferplatten, buchförmig verbunden, die eine die Kreuzabnahme, die andere die Anbetung der Weisen darstellend, sind um 1510 für den Prämonstratenser Probst Uriel Majthènyi angefertigt; der Stil erinnert an Compositionen der Dürer'schen Schule, einzelnes vergoldet, der Fond Silber. Ein Prunkstück Augsburg'scher Silbertreibkunst, verbunden mit Ebenholztischlerwerk, ist der zierliche Reliquien-Hausaltar, welches vom Cardinal Pazmany geschenkt wurde. Es hat den Stadtpyr und die Marke A. H. Die vielen übrigen Kelche, Bischofstäbe etc. sind neue Arbeit, Geschenke des jetzigen Primas. Wir können hier zum Schlusse nicht umhin zu bemerken, dass die Angabe der Goldschmiede-Marken fast überall vermisst wird, wodurch die Beschreibung der Objecte erst Werth für die wissenschaftliche Vergleichung erhielte.

Neben den Metallobjecten haben zunächst die Textilarbeiten Anspruch auf kunsthistorische Würdigung. Mehrere Caseln, Mitren etc. in Plattstich, Flachstich und Reliefstickerei, meist dem 15. Jahrhundert angehörig, der Zeichnung und Technik nach an Kölnische Typen erinnernd, stellt das Photographienwerk dar. Ausserdem eines mit theilweise gewebtem Stab, dessen Muster im blühendsten Stile italienischer Hochrenaissance dessinirt erscheinen.

Das geschmackvollste unter den Messgewändern des Schatzes ist jedoch jenes von Cardinal Szelepchényi herrührende mit den graziösesten Mustern des französischen Rococco's. Unter den Weisszeugstücken nimmt den ersten Rang die Spitze einer Albe Cardinal Olàh's ein. Der dichtgedrängte Dessin ist mit feinen Picots verbunden, welche unregelmässige Brides hervorbringen. Auf diesem Grunde heben sich Blumenvasen, Figürchen und Schnörkel ab, ohne Zweifel jedoch nicht Brabantischen Ursprungs, sondern die schönsten points de France.

Den Schluss der Bilderreihe machen einige Miniaturen aus der Corvinisch-Florentinischen Schule, ein Bucheinband von 1543 und endlich die merkwürdige Darstellung eines gothischen Holzschnitzwerkes in Form einer Kirche auf Rädern, welche als heiliges Grab das corpus domini aufzunehmen bestimmt war. Ein verwandtes Object, im Detail der Schnitzarbeit noch sorgfältiger ausgeführt, jedoch ohne die alte Polychromie besitzen die Sammlungen des Kaiserhauses zu Wien. Wir erfahren nachträglich, dass nach dem Erscheinen dieser bloss in 60 Exemplaren veranstalteten und nicht im Handel stehenden Auflage, mit Bewilligung des Cardinals eine allgemeine von Seiten einiger Pesther Fachmänner in's Werk gesetzt wird. Die photographischen Tafeln sollen dieselben bleiben, der Text aber einer durchgreifenden Revision unterzogen werden. Wir hoffen, dass man dabei vor Allem den erwähnten Goldschmiedezeichen die grösste Beachtung angedeihen lassen, nach dem Vorgange Sr. Eminenz aber auch des deutschen Textes neben dem Ungarischen nicht vergessen werde, vorausgesetzt, dass man überhaupt auf die Theilnahme der Fachwelt extra Hungariam rechnet. *Dr. A. Jlg.*

Das Landeszeughaus in Graz. Herausgeg. von der Vorstehung des Münzen und Antiken-Cabinets am St. L. Joanneum, Leipzig 1880. 4. S. 176 XLVI. 149. Taff. 43.

Das Landeszeughaus der Steiermark zu Graz ist eine Merkwürdigkeit eigenster und seltenster Art. Von vielen alten Zeug- und Rüsthäusern hat sich das Gebäude bis auf den heutigen Tag erhalten, keines aber hat in dieser Weise seinen Inhalt Jahrhunderte hindurch in so treuer Weise aufbewahrt. Noch heute zeigt das Grazer Zeughaus 28000 Stück verschiedene Waffen, die dem Alter nach mit dem 16. Jahrhundert anfangen. Es sind nicht Prunkstücke, wie sie fürstliche Rüstkammern zieren, sondern Waffenstücke jeglicher Art, welche wirklich zur Vertheidigung des Landes angeschafft wurden und gedient haben. Sind sie darum weniger interessant vom Standpunkt der Kunst und des Handwerks, so sind sie um so bedeutungsvoller für die Kriegsgeschichte. Es kommt nun noch hinzu, dass zugleich zahlreiche Lieferungsverträge und Inventare vorhanden sind, welche sich mit den erhaltenen Waffenstücken vergleichen lassen und so eine genaue archäologische Kenntniss der Namen und der den Namen und Bezeichnungen entsprechenden Gegenstände ermöglichen.

Unter diesen Umständen hätte das Grazer Zeughaus längst eine eingehende, litterarisch-artistische Publication verdient, wie sie ihm nunmehr unter dem obigen Titel zu Theil geworden ist. Diese enthält alles, was zu wissen

und zu wünschen ist und vielleicht — wir meinen in der Wiedergabe der Inventare — fast mehr als das. Indessen immer besser zu viel als zu wenig.

Das in Druck, Papier und Abbildung glänzend ausgestattete Werk zerfällt in zwei Abtheilungen, von denen die erste, verfasst von Dr. Fritz Pichler, nicht blos eine Geschichte des Zeughauses, seiner Gründung und seines Baues gibt, sondern eine Geschichte des gesammten Waffenwesens auf steierischem Boden, von den ausgegrabenen Steinwaffen angefangen. Reich an Detail, bringt dieselbe viel werthvolles Material zur Landes- wie zur Kriegsgeschichte.

Die zweite Abtheilung, welche auch unter dem Titel: »Die Waffen des Landeszeughauses zu Graz von F. G. v. M.« selbstständig erschienen ist, gibt mit zahlreichen, höchst exact und verständnissvoll gezeichneten Abbildungen auf 43 Tafeln die Beschreibung und Darstellung des Inhalts. Verfasser derselben ist Graf Franz von Meran, den jene Anfangsbuchstaben bezeichnen. Abbildung und Beschreibung beziehen sich bei der Ueberfülle des Vorhandenen natürlich nur auf eine Auswahl, aber diese Auswahl ist gut getroffen und reichlich ausgefallen. Sie berücksichtigt ebensowohl dasjenige, was an einzelnen Waffenstücken von künstlerischer Bedeutung ist, um der Schönheit und Kostbarkeit der Arbeit willen, wie alle die verschiedenen Waffengattungen, wie sie im Zeughause sich finden und neben einander oder nach einander in Gebrauch gestanden. Die sorgfältige, praktisch und historisch gehaltene Beschreibung lässt in ihrem Verfasser einen durchaus gewiegten Waffenkundigen erkennen, dem kein noch so geringfügiges Detail nach Art und Bestimmung unbekannt ist. So geht die Bedeutung dieser Abtheilung weit über ihren speciellen Inhalt hinaus; sie ist wie ein Lehrbuch der Waffenkunde für das sechzehnte und die erste Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts. *J. F.*

The South Kensington Museum. Examples of the works of art in the Museum and of the decorations of the building with brief descriptions ..... London 1881. 4°.

Diese neue Publication des South Kensington Museums mit Abbildungen der verschiedensten Kunstgegenstände aus seinen Sammlungen auf 196 Tafeln hat den Zweck, den Kunstschülern und Kunstarbeitern eine Anzahl erwählter Vorbilder zu möglichst geringem Preise erreichbar zu machen. Ein löblicher Vorsatz, aber für diesen Zweck, für den Nutzen gerade der Kunstarbeiter scheint uns die Art der Wiedergabe kaum die rechte zu sein. In jener Abtheilung der Schule des S. Kensington Museums, in welcher die Zeichenlehrer gebildet werden, ist seit 1865 schon das Radiren als Schulübung eingeführt. Radirungen der Schüler sind es nun nach den Gegenständen der Sammlungen, welche den Inhalt dieser Publicationen bilden, aber nicht die Radirungen selber, sondern Nachbildungen derselben auf lithographischem Wege, welche so gut sind, dass sie den Originalradirungen so ziemlich gleich kommen. Man hat dieses Verfahren gewählt, um den Preis möglichst gering stellen zu können. Das ist soweit auch ganz gut, aber der Fehler, oder sagen wir lieber das Ungenügende der Publication für den vorgesetzten Zweck liegt in der Wahl der Radirung. Dieses Kunstverfahren ist heute Modesache ge-

worden und erfreut sich auch mit vollem Recht einer gewissen Vorliebe der Kunstfreunde wegen seiner virtuosen und malerischen Behandlung. Aber gerade das macht die Radirung ungeeignet zur Wiedergabe kunstindustrieller Gegenstände und ganz besonders dann, wenn diese Wiedergabe zum Studium für Schule und Gewerbe bestimmt ist. Die malerische Behandlung macht das Detail unkenntlich, die Deutlichkeit desselben aber ist nothwendig zum gedachten Zwecke. In dieser Publication des S. Kensington Museums sind die Abbildungen mit feiner Nadel zart und sauber ausgeführt, und doch ist das Detail fast überall undeutlich, daher uns der Zweck nicht erfüllt erscheint. *J. F.*

Emder Silberschatz. Acht Originalphotographien 4 Seiten Text. Fol.

Auf dem Rathhause der Stadt Emden haben sich sieben alte Silbergefässe erhalten, sämmtlich der zweiten Hälfte des 16. und dem Anfang des 17. Jahrhunderts angehörig. Sie sind von grosser Schönheit der Form und anscheinend auch der Arbeit; anscheinend sagen wir, denn die Photographien sind zur Beurtheilung dieser Gegenstände oder zum Genuss ihrer Schönheit durchaus ungenügend. Man macht das besser heutzutage. Der Text gibt die historischen Anhaltspunkte, soweit solche bekannt, die Beschreibung und theilt auch die auf den Gegenständen befindlichen Marken der Goldschmiede mit. *J. F.*

Verzeichniss der wichtigeren Besprechungen.

Adeline, Jules. Hippolyte Bellangé et son oeuvre. (E. Véron, L'Art 314.) (M. V. Le Livre 12.) The American Art Review. (Le Livre 12.)

Belgiojoso, Carlo. Brera. (Scartazzini, Zeitschr. f. bild. K. B. 14.)

Bertollotti, A. Artistes belges et hollandais à Rome. (L'Athenaeum belge, 24.)

Blanc, Ch. L'oeuvre de Rembrandt. (Le Livre), 12.

Chateau, Th. Technologie du batiment. (Le Livre 12.)

Conze, Humann, Bohn. Die Ergebnisse der Ausgrabungen zu Pergamon. (Rev. crit. d'histoire et de litter. 1.)

Curtius, E. Discoveries at Olympia. (North American Review, Dec.)

Daremberg, Ch. u. Ed. *Saglio.* Dictionnaire des antiquités grecques et romaines. (Literar. Centralbl. 52.)

Egger, E. Histoire du Livre depuis ses origines jusqu' à nos jours. (A. B. Le Livre, 2.)

Förster, R. Farnesina-Studien. (H. I. Literar. Centralbl. 9.)

Gebhardt, O. v. u. A. *Harnack,* Evangeliorum codex graecus purpureus Rossanensis. (Zoepffel, Deutsche Litteraturzeitung, 1881, 1.)

Geymüller, H. v. Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom. (R. Redtenbacher, Zeitschr. für bild. K. 5.)

Gonse, L. Eugène Fromentin. (H. Jouin Journ. des Beaux-Arts 1.)

Guichard, Ed. Dessins de décoration des principaux maitres. (Le Livre 12.)

Havard, H. La Hollande à vol d'oiseau. (Mar. Vachon, Le (Livre 12.)

Heyne, Mor. Kunst im Hause. (Anzeiger f. Kunde d. d. Vorzeit, Jänn.)

Hymans, H. Histoire de la gravure dans l'école de Rubens. (E. Véron: L'Art 311. A. v. Wurzbach, Zeitschr. f. bild. K. 3.)

Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen, I. (R. v. Eitelberger, Deut. Literaturztg. 9. — *Hymans,* H. L'Athenäum belge. 1.) A. Bertoldi, Archiv. veneto XX, 2.)

Kabdebo, H. Matthäus Donner. (J. Dernjac, Zeitschr. f. bild. K. B. 12.)

Kekulé, Das Leben Fr. O. Welckers, (Deut. Litteraturbl. 15. Jänn.)

Klaczko, Jul. Causeries Florentines. (Ch. L'Athenäum belge 23.)

Köhler, H. Polychrome Meisterwerke der monumentalen Kunst. (Herm. Allmers, Zeitschr. f. bild. K. 3.)

Lau, Th. Die griechischen Vasen. (C. v. L. Zeitschr. f. bild. K. 3.)

Lecoy de la Marche, S. Martin (H. Jouin, Journ. des B.-Arts 3. Rev. de l'art. chrét. XXX, 2.)

Lehfeldt, P. Die Holzbaukunst. (Liter. Centralbl. 52.)

Lermolieff, J. Die Werke italienischer Meister. (W. Lübke, Zeitschr. f. bild. K. 4.)

Lipsius, Konst. Gottfried Semper in seiner Bedeutung als Architekt. (J. B. Zeitschr. f. bild. K. B. 20.)

Lübke, W. Geschichte der italienischen Malerei. (Bode, Deut. Literaturzeitg. 3.)

Mithoff, H. W. Kunstdenkmale u. Alterthümer im Hannoverschen. (Literar. Centralbl. 5.)

Müntz, E. Raphael, sa vie, son oeuvre et son temps. (Academy 29. Jänn.) (E. Véron, L'Art 312. A. de Lostalot, Gaz. d. B.-Arts, Dec.)

Norton, Ch. E. Historical studies on church-building in the middle age. (Von Dohme in Deutsche Literaturzeitung 1881, 1.)

Oehmichen, G. Plinianische Studien. (Urlichs in Deutsche Literaturzeitung 1881. 1.)

Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 3. Aufl. (Rev. crit. d'hist. et de liter. 1.)

Rayet, Ol. Les monuments de l'art antique. (Le Livre 12. Academy, 4. Déc.)
Reis u. Stübel. Peruanische Alterthümer. (Academy, 8. Jänn.)
Renouard, Paul. L'Opéra à l'eau forte. (E. Véron, L'Art 312.)
Rohault de *Fleury.* la Sainte Vièrge, études archéol. et iconogr. (Le Livre 1881. 1.)
Rossmann, W. Gastfahrten. (Literar. Centralbl. 6.)
Schauss, Die Schatzkammer des bairischen Königshauses. (Augs. Allg. Zeitg. 345. Von Rosenberg in Die Grenzboten, 51.)
Schliemann, Ilios. (Murray, Academy 449.)
Schmarsow, Raphael und Pinturicchio. (Preuss. Jahrbücher, Jann.)
Schreiber, Th. Die antiken Bildwerke der Villa Ludovisi. (Bu. Literar. Centralbl. 3.)
Semper, H. Hervorragende Bildhauer-Architekten der Renaissance. (Augsb. Allg. Zeitg. 38. Zeitschr. f. bild. K. 3.)
Sensier, A. La vie et l'oeuvre de J. F. Millet. (E. Véron L'Art 314.) (Le Livre 12.)
Springer, Raphael und Michelangelo. (Deut. Literaturbl. 1. Jänn.)
Stark, C. B. Systematik u. Geschichte der Archäologie. (Kekulé, R. Deut. Literaturzeitg. 3.)
— — Vorträge u. Aufätze aus dem Gebiete der Archéologie und Kunstgeschichte. (H. Blümner, deut. Literaturzeitung. 8.)
Stephani, L. Compte rendu, de la commission impériale archéologique pour l'année 1877. (A. Furtwängler, Deut. Literaturzeitg. 6.)
Tiele, A. De Elzeviers. (De Gids, Dec.)
Warnecke, F. Musterblätter für Künstler u. Kunstgewerbetreibende. (Anzeiger f. Kunde d. d. Vorzeit, Jänn.)
Warren, a guide to the study of bookplates (ex-libris). (Le Livre 1881. 1.)
Wedmore, Studies in English art (Academy 18. Dec.)
Wiener Neubauten, Wiener Monumentalbauten. (Zeitschr. f. bild. K. 3.)
Willems, A. Les Elzeviers. (A. Wauters, L'Athenäum belge 24.)
Woltmann, Woermann Gesch. der Malerei. (Murray, A.-S. Academy 24. Dec.)
Wurzbach, A. v. Die französischen Maler des XVIII. Jhdrts. (J. E. W. Zeitschr. f. bild. K. B. 13.)
— — Martin Schongauer. (Ch. Ephrussi, Gaz. d. B. Arts, Janv. v. Seidlitz in Deutsche Litteraturzeitung. 1881. 1. W. Lübke, (Zeitschr. f. bild. K. 3.)
Yriarte, Ch. Florence. (Journ. des Beaux-Arts 1.)
Zanella, Giac. Vita di Andrea Palladio. (Scartazzini, Zeitschr. f. bild. K. 4.)

Bartholomäus Zeitblom und die Flügelgemälde zu Grossgmain.

Von **G. Dahlke.**

Durch den Bilderschatz seiner Kirche und die malerische Lage in der Nähe des sagenreichen Untersberges hat das Dorf Grossgmain bei Reichenhall schon seit Jahrhunderten Pilger und Freunde des Schönen angezogen. Zwar sind die Formen der romanischen Kirche von 1076 und des gothischen Altarschmucks mehrfachen Aenderungen zum Opfer gefallen und mit dem Glauben des Volks an den Ursprung der Madonnenstatue aus Bischof Thiemo's Werkstatt steht die Beschaffenheit dieses Steingebildes in unlösbarem Widerspruch; aber werthvolle Bilderfragmente an den Wänden fesseln durch eigenartigen Kunstcharakter und Verschiedenheit des Inhalts fort und fort den Blick: neben den ernsten Einzelgestalten des Salvator mundi und der Mater Dei, deren bleiche Züge das Gepräge der Salzburger Schule tragen, erscheinen die Gruppen der heiligen Familie und der Apostel als Spiegelbilder provinzieller Eigenthümlichkeiten aufmerksamer Beachtung werth.

Vier Tafeln, jede von 1,50 M. Höhe zu 1 M. Breite, bilden die Ueberreste des frühern Hochaltars und den Hauptschmuck der gegenwärtigen Kirche, obwohl sie durch Verwahrlosung, nachlässige Restaurirung und Wurmfrass arge Beschädigungen erlitten und die Malereien der Aussenseite nahezu verloren haben. Auf den Temperagemälden der Innenflächen ist durch Uebermalung mit Oel wohl hier und da die Draperie, aber nicht die Zeichnung der Gesichter, nicht der Ausdruck in den Köpfen verwischt, und die »Opferung im Tempel« mit der Doppelinschrift der Gesetzestafeln und der Jahreszahl 1499 unter dem lateinischen Texte gibt durch Anklänge an die schwäbische Schule der Frage nach ihrem Ursprung um so grösseres Interesse, als weder Monogramm noch Namenszug die Spur des Künstlers verräth.

Für Kenner des schwäbischen und salzburger Idioms im Ausgange des Mittelalters bietet das Wortgefüge der deutschen Abtheilung in seiner knappen Fassung vielleicht zu näherer Prüfung willkommenen Stoff. Dass die Wortform »swer« — wie Professor Dr. Haakh erläutert — in dem ausgesprochenen Sinne nie in Schwaben gebräuchlich war, wohl aber im Nibelungenlied gefunden wird, dürfte mit der schwäbischen Herkunft des Malers nicht unvereinbar sein, da die Vermuthung nahe liegt, dass der Auftraggeber Verfasser der Inschrift gewesen.

Dy X Gepot.

Ich gelaub i' aine Got
Nit eytl swer pey Got
Heylig dy feyertag
Eer Vater und Muet'
Nyt sey ein tötter
Nyt sey ein unkeusch'
Nyt sey ein tieb
Nyt sey falscher zeug
Deines nagste' weib nit bege'
Nit seines gut und er.

Als Schauplatz der Handlung dient der offne Altarraum einer Synagoge mit gekreuztem Bodengetäfel und einfacher Mensa, deren Rückwand — durch einen fensterartigen Aufsatz für die Doppeltafel angedeutet — das Gold des Hintergrundes umstrahlt. Kniend streckt Maria das Kind dem silberbärtigen Greise entgegen, indem sie ahnungsvoll dessen prophetischen Worten lauscht; gebückt, in der Stellung gebrechlichen Alters, hat Simeon mit beiden Händen das Kind umfasst und die Augenlider ein wenig geöffnet, mit der Idee des Welterlösers zugleich das sichtbare Bild des Heilandes zu erfassen. An diese Mittelgruppe schliessen sich zur Linken die aufgerichteten Gestalten des Hohenpriesters und seines Begleiters, zur Rechten Josef mit den Opfergaben und zwei jugendliche Frauen, die — gleich der Mutter mit weissem Kopftuch über grünem Mantel verhüllt — als Zeugen an der Handlung sich betheiligen. Den Mittelpunkt der Versammlung bildet das winzige, ohne Hülle auf ein Tuch in den Händen der Madonna gebettete Kind, dessen kugelrundes Köpfchen mit klugen Augen, verständigem Munde, weichgerundetem Kinn, ein hohes Mass geistiger Entwickelung erkennen lässt. In bescheidener Haltung verharrt Maria auf der untern Altarstufe als demüthige Magd im Heiligthum des Herrn und hebt fragend das Auge zu dem Greise, während der Hohepriester unter andachtvoller Kreuzung seiner schmalen Hände ehrerbietig auf den Spross aus Davids Stamm niederschaut — scheinbar tiefer von der Bedeutung des Opfers durchdrungen als der Seher, dessen geschlossener Mund durch keinen Ausruf die Glut der Begeisterung kündet, welche nach dem Zeugniss des Evangelisten Lucas seine Seele durchzog. Wie hoch indess seine elastische Figur im farbenreichen Ornat sich über das geneigte Haupt und den gekrümmten Leib des Alten erhebe: vor Simeons mächtiger Stirn und mildverklärten Zügen tritt sein beschattetes, bartloses Gesicht in den Hintergrund. Noch weiter bleibt

freilich Josefs Antlitz mit stark ergrautem, rückwärts gestrichenen Haar über der gefurchten Stirn, mit breitem, abwärts gezogenen Munde und halbgeschlossenen Augen an Feinheit der Form und geistigem Gehalt hinter den verklärten Zügen des Sehers zurück. Neugierig lugt der Gehilfe des Priesters nach der andern Seite auf die jugendlichen Gestalten und lieblichen Gesichter des Frauenpaars — von dem Zauber anmuthvoller Schönheit und weihevoller Empfindung angezogen, die sich besonders in den Mienen der Beterin malen. Zwanglose Zusammenstellung und natürliche Haltung der Figuren, lebensvoller Ausdruck der weich modellirten Köpfe und die feierliche Stimmung aller Zeugen lassen die tiefe Stellung der Mittelgruppe und die Einförmigkeit des Mittelgrundes übersehen; sorgfältige Durchbildung der Gesichter und Hände ohne mikroskopische Hervorhebung von Adern und Sehnen, zarte Färbung des Fleisches und sanfte Abstufung der Schattirungen in den breit angelegten Gewändern erhöhen die Wirkung des Bildes, das die bedeutsamen Einzelgestalten zu geschlossener Einheit verbindet und nur mit wenigen grellen, durch Uebermalung zum Theil verdunkelten Tönen die Harmonie der Localfarben unterbricht.

Minder ansprechend ist die folgende Scene, in welcher der zwölfjährige Knabe mit Schriftgelehrten seine Kräfte misst und von dem erhöhten Sessel des dreiseitig abgeschlossenen Tempelchors, nicht ohne äussere Erregung, die Idee des Evangeliums den Bekennern des alten Bundes zum Bewusstsein zu bringen sucht.

Von den Pharisäern im Vordergrunde, die vor der Macht seiner Beredsamkeit verstummen, hat sich der jugendliche Messias in hastiger Wendung nach dem Priester auf der linken Seite gewandt, um dessen Berufung auf die Schrift zu widerlegen. Mit vorgeneigtem Oberkörper, vorgeschobenem linken Fuss und ausgestreckten Händen — den rechten Zeigefinger wie erläuternd auf den Daumen der gekrümmten Linken gelegt — fährt Jesus im Fluss begeisterter Rede fort und heftet die grossen dunklen Augen mit Spannung auf den letzten Widersacher, der unerschütterlich auf dem Buchstaben des mosaischen Gesetzes verharrt. So unruhig die Haltung und so unschön das auseinandergezerrte Gewand: die Knitterung des Stoffes und die schnittige Falte, welche vom rechten Knie zum linken Fuss sich lanzenartig niedersenkt, versinnlichen doch treffend die Schärfe seines Geistes im hitzigen Streit. Noch hat das runde Köpfchen mit schematischem Lockenkranz nicht die Weichheit des kindlichen Alters verloren, aber aus den weitgeöffneten Augen sprühen Funken des Lichts, das später die Welt erleuchten soll, und dem feingezeichneten Munde entströmt der Weisheit unversiegbarer Quell. Wohl hält der Gelehrte ruhig das aufgeschlagene Buch

vor der Brust, den vermeintlichen Irrthum des Knaben zu erweisen, den er mit kühlen, geringschätzigen Blicken misst, und die rechte Hand hebt sich, wie zu leiser Abwehr des ungestümen Angriffs, langsam empor; seine Genossen auf der Bank dagegen haben schon die Bücher beiseite geworfen und blicken rathlos nach dem letzten Vertheidiger ihrer Satzung oder schliessen vor dem Klange des überzeugenden Wortes das Ohr. Wohl weisen die jüngeren Gefährten auf der rechten Seite höhnisch nach dem Kinde, das die geheiligten Ueberlieferungen der Patriarchen und Propheten umzustossen wage, doch bezeugen auch hier der gedankenvolle Aufblick und das staunende Lauschen des erfahrenen Greises am Stabe, wie die sinnige Miene des Jünglings unter dem Bogen der göttlichen Offenbarung überwältigende Kraft.

Durch die offne Thür gegenüber ist das Aelternpaar in den Chor getreten und bei dem unverhofften Anblick des Vermissten auf der Schwelle stehen geblieben. Unwillkürlich legt Maria die Hände zum Gebet ineinander: die letzte Regung der Besorgniss in dem feinen Munde ist verwischt. Das edle Profil der Mutter, die mit blaugrünem Mantel ihre schmale Gestalt verhüllt, bildet zu der ernsten Miene des Greises auf der rechten Seite ein anziehendes Gegenstück; nicht minder wohlthuend berührt die Haltung beider Paare, in denen die Dissonanzen des Streites leise verklingen. — So einfach Architektur und Geräth — die schlanken Säulen auf über Eck gestelltem Sockel sind blos als Rahmen des Gemäldes gedacht, die hundeartigen Figuren auf den Seitenwangen des massiven, geradlinig abgeschnittenen Sessels eine wenig ansprechende Zier —, so bunt das Bodengetäfel mit getheilten Feldern, deren gelber und violetter Anstrich in den Farben der Gewänder mehrfach wiederkehrt. Leider ist auch hier die Klarheit der Localtöne verdunkelt, die Schattirung des Faltenwurfes verwischt und die Tafel nicht ohne Schädigung durch Wurmfrass, Risse und Sprünge des weichen Castanienholzes geblieben. Sodann erscheint infolge des hohen Augenpunktes das Kind über den Halbkreis der Versammlung hinausgerückt und das Kleeblatt der sitzenden Pharisäer noch auf dem Schachbrettmuster des Bodens abgezeichnet, so dass die Lücke vor den Sesselstufen die beiderseitigen Figuren trennend auseinanderhält. Dieser lockere Zusammenhang wird um so fühlbarer bei der Vergleichung mit der dritten Tafel, in welcher äussere Symmetrie der Einheit des Vorgangs eine feste Unterlage gibt.

Auf den Stufen einer dachlosen Halle mit niedriger Balustrade sitzen zwanzig Jünger um die Mutter des Herrn gereiht und lassen in Geberden, Blick und Mienen die wunderbare Wirkung des Geistes ahnen, dessen Symbol über ihnen im goldnen Himmelsraume schwebt.

Obenan auf flachem Sessel ohne Lehne, in dunklem, breit auseinandergelegten Mantel, das Haupt mit schleierartigem Tuch verhüllt, Maria als Vermittlerin aller Gnaden, des Himmels Segen für die Boten des Heils erflehend. In dem schönen Gesicht mit gesenkten, seelenvollen Augen, feingeschwungenen Lippen des geraden Mundes und dem Grübchen im Kinn drängt die ernste Stimmung den Liebreiz der Erscheinung zurück. Abwärts, von Begeisterung, von der Inbrunst frommen Glaubens durchglüht oder in gedankenhafte Ueberlegung versunken, die Doppelreihe der Apostel, in deren individualisirten Zügen ebenso grosse Mannigfaltigkeit der geistigen Erregung als Verschiedenheit der Empfindung sichtbar wird. Tritt auch das seelische Leben in den Köpfen, die bald bedeckt, bald im Schmucke blonden, dunklen, erbleichenden, hier glattgestrichenen, dort krausgelockten Haars vielfache Altersstufen versinnlichen, nicht überall in lichtvoller Klarheit hervor, da die meisten Häupter in den goldenen Schimmer des Hintergrundes gerückt, unter starker Verkleinerung zusammengedrängt, verdunkelt, verschleiert sind und das einförmige Spiel der aufwärts gestreckten, vor der Brust wie zum Gebet aneinandergelegten Hände die Uebersicht erschwert —, so bietet doch die gesonderte Betrachtung des Einzelnen um so grösseren Genuss.

Kinder des Volks und Vertreter höherer Classen, wie sie des Malers Auge auf der Wanderung im Süden erschaute, waren Modelle für die umfangreiche Gruppe geworden, in der ehrwürdigen Greisen, frommen Heiligen, ritterliche Männer, begeisterte Jünglinge mit kühleren Naturen sich gesellen, ausnahmsweise auch die platte Gemeinheit Raum gefunden hat. Wie bedeutsam hebt Andreas — der in dem Saum des rothen Kleides unter violettem, innen grünen Mantel seinen Namen trägt — das Angesicht mit weissem Lockenkranz des kahlen Scheitels und mächtigem Silberbart um Kinn und Mund, mit der Adlernase und durchdringenden Augen unter der leicht gerunzelten Stirn aus den Gefährten der rechten Seite hervor, und welche düstre Glut lodert in den tiefeingesenkten Sternen seines Nachbars, aus dessen scharfgeschnittenem Munde die Leidenschaft des Fanatikers spricht, während die folgenden Köpfe bald in feierlicher Ruhe, bald in freudigem Entzücken die Gabe der Weissagung empfangen. Wie verschieden malt sich das Wunder in dem Schwärmer Mathias, der, Sinn und Seele dem Strahl des Himmelslichtes öffnend, in gewaltsamer Biegung seines Körpers das Uebermass des Gefühls offenbart, in Thomas prüfendem Blick und zweifelhafter Miene oder in der Ruhe jenes Priesters, dessen Gestalt im weissen Mantel, mit vorgeschobenem rechten Fuss, die Hände auf das Buch im Schosse gelegt, die rechte Reihe schliesst! Wenn bei

diesem Philosophen der Verstand die Wallung der Empfindung niederhält, so mangelt dem Nachbar von Thomas Verständniss und Empfänglichkeit. — Welche Gegensätze enthüllen ferner die gebräunten Züge des nächsten Apostels, in dessen weitgeöffneten Augen die Sehnsucht nach dem Quell der Weisheit, in dessen feingeschnittenem Munde die Seligkeit des Glaubens ebenso klaren, als beredten Ausdruck finden . . und die fremdartige Erscheinung des weissverhüllten Kameraden hinter seinem Rücken, im Typus des fein modellirten zugespitzten Angesichts wie in der lichten, luftigen Tracht ein Schattenriss des arabischen Wüstensohns! Tiefer in den Hintergrund sind die vornehmsten Glieder des Kreises zur Linken der Madonna gerückt: auf den Ehrenplatz Johannes, dessen feines Oval glattgescheitelte Haare und der Flaum des weichen Kinns umrahmen und dessen gekreuzte Arme seiner weihevollen Stimmung Ausdruck geben. Neben dem vorgeneigten Kopf des Wanderapostels heftet Petrus die Augen voller Innigkeit auf das frauenhafte Antlitz eines jugendlichen Jüngers, der unter dunkler Hülle sein Haupt bis auf die halbe Stirn verbirgt; strenger als der Kirche Fels, um dessen breiten Mund ein Zug milder Denk- und Sinnesweise spielt, schaut Jakobus vor sich hin, die Lippen, wie zur Spiegelung der Willensfestigkeit, geschlossen. So fehlen diesen Portraitgestalten nicht wechselnde Schattirungen innern Lebens, dessen Vielseitigkeit, Tiefe und Kraft des Künstlers Naturstudien ahnen lassen, wie die Gliederbildung und Draperie die Sicherheit der Zeichnung, Köpfe und Figuren die Leichtigkeit der Modellirung mit der Farbe bei gewandter Pinselführung ergeben. Lässt die Madonnenfigur plastische Rundung vermissen, erscheinen die Gestalten des Hintergrundes zu dicht gedrängt und hat die Hand des Uebermalers einen grossen Theil der Farbenwirkung zerstört, so trüben diese Schatten doch nur wenig das Licht des Geistes in den lebensvollen Köpfen die — hier und da nicht ohne Idealisirung — in der Erhebung zum Uebersinnlichen, das Streben des menschlichen Geschlechtes nach höheren Zielen zur Erscheinung bringen.

In dem Tode Mariä auf der vierten Tafel (siehe Abb. I.) ist von der Architektur nur das Bodengetäfel sichtbar, eine Seitenwand durch die Bettstatt mit zurückgeschobenem Vorhang ersetzt und die Gottesmutter in der Mitte des freien Raums vor das Betpult gestellt, wo sie, von Johannes gehalten, die verschleierten Augen auf das Buch geheftet, kraftlos zusammensinkt. Nur ein Jünger lugt hinter dem Gestell mit thränenerfüllten Augen nach der Herrin, die Andern füllen Mittel- und Hintergrund, in tiefe Trauer über das Scheiden der Freundin versunken. Zunächst dem Pult hebt der Apostelfürst betroffen das Antlitz von dem



I. Flügelgemälde in der Pfarrkirche zu Grossgmain bei Reichenhall.

NACH EINER PHOTOGRAPHIE VON FRANZ GRAINER IN REICHENHALL.

Buch in seiner Linken, ohne das Gebet fortzusetzen, hält Andreas fast krampfhaft die Sterbekerze umspannt, während ein Dritter mit abgewendetem, gesenkten Haupt die Finger in das Becken mit geweihtem Wasser auf der Holzbank taucht [1]). Nicht Neugier auf den Verlauf der letzten Augenblicke erregt den Sinn der Apostel, die schweigend, betend, Fassung zu bewahren und die Thräne zurückzuhalten oder zu verbergen suchen: selbst Johannes, dessen umflorte Augen mit inniger Liebe auf das Haupt der Sterbenden gerichtet bleiben, schliesst die Lippen fester, um durch keinen Laut die Stille zu unterbrechen. Leise naht der Todesengel; kein Schmerzgefühl durchzittert das Gesicht der Beterin. Ob ihr das Erdenlicht entschwinde und die Hände kraftlos niedersinken: die bleichen Züge bleiben von Frieden erfüllt — und dieser sanfte Abschied von der Erde hält auch in den Zeugen den Ausbruch des Jammers zurück.

Es ist nicht ohne Reiz, die Köpfe näher in's Auge zu fassen und mit den Typen in der »Sendung« zu vergleichen. So schlicht die Züge und so ernst die Stimmung, deren gedämpfte Accorde fast unhörbar verklingen, so fesselnd die Klarheit und Wahrheit des sittlichen Gehalts: wahrhaft rührend in dem faltigen Gesicht des Alten, der durch eine Lücke gramvoll nach dem Lieblingsjünger schaut und mit erhobenen Händen um Frieden für die eigne Seele fleht; schmerzlicher in den Zügen eines Gefährten, der hinter Johannes — die Arme vor der Brust gekreuzt, die Mantelkappe von dem kahlen Scheitel zurückgeschoben — in der verdüsterten Stirn, den trüben Augen und dem unschönen, abwärts gezogenen Munde sein Herzeleid vergebens zu verbergen sucht; minder erschütternd in dem runden, fast weiblichen Kopf zu seiner Rechten, dessen thränenleere Augen wie verloren in die Weite starren, und in dem breiter verhüllten, tiefer beschatteten Gesicht, das hinter Petri Scheitel in schwermuthvollem Sinnen den Schein ruhiger Fassung bewahrt, während der Kerzenträger wie gelähmt, in ziellosem Starren nach der Ferne, die Welt und sich selber vergisst. —

Nicht ein einziger Kopf hat die Umrisse von der vorigen Tafel beibehalten. Johannes kurzes faltiges Gesicht, dem längst die Jugendblüte geschwunden, erinnert unter dem wulstigen Gelock nicht von fern an das liebliche Oval in der Pfingstversammlung, Petrus und Andreas — jener mit abgeplatteter Stirn und dem Ausdruck energischer That- und Willenskraft, dieser in reichem Haarschmuck mit silberfarbnem

[1]) Die scheinbare Verbindung der linken Hand mit dem rechten Arm darf nicht auf ein Versehen des Zeichners gedeutet, sondern der etwas unklaren Anordnung des Kleiderstoffes zugeschrieben werden.

Bart — sind weder durch Formenadel noch durch hoheitvolle Würde hervorgehoben — und wie den Jüngern keine vornehmen Gestalten sich gesellen, trägt auch Maria den Charakter bürgerlicher Einfachheit. Gleichwohl steht die Gruppe weder an Natürlichkeit der Körperbildung noch in der Versinnlichung des Seelenlebens hinter dem grösseren Kreise zurück. Durch Wechsel der Faltenbrüche, feine Abstufung der violetten und dunklen, feine Schattirung der lichten Farbentöne, wirkt die Gewandung befriedigender als der übermalte Vorhang des massigen, weit in das Zimmer gerückten Bettgestells und als die eintönige Fläche der weissen Kissen und des Leintuchs, neben dem die violette, leicht zusammengeschobene Decke um so vortheilhafter zur Geltung kommt. Während Kasten und Truhe jeder Verzierung entbehren, Bank und Pult noch spärliche Ausschnitte gothischen Ornaments bewahren, ist das Ranken- und Laubgewinde des Teppichüberzuges mit hahnenartigen Figuren durchwoben, die mit dem Goldgrund auf den Wendepunkt der alten und neuen Richtung deuten.

Es war ein hochbegabter Meister, der diese inhaltreichen, mit feinem Sinn für die Wirkung der Gegensätze componirten Bilder schuf und seiner vorgeschrittenen Naturauffassung die Mittel einer Technik lieh, welche gleichsam spielend alle Schwierigkeiten des Vortrags und der Ausgestaltung überwand. Gestalten der Wirklichkeit, von Fleisch und Blut — nicht ideale, schattenhafte Heilige im Glorienschein — versinnlichen, durch Kraft des Geistes und Wärme der Empfindung — durch sittlichen Gehalt des Charakters — über die Zufälligkeiten des Daseins hinausgehoben, den Inhalt und die Richtung seiner Kunst. Weisen technische Gewandtheit, Typus einzelner Gesichter und der rosige Anflug lichter Tinten — nach Pezolt auch die zarten Faltenbrüche über Stufen und Ecken — auf Italien, so sind daneben Züge deutscher, oberdeutscher Art und Weise unverkennbar. Der Maler führt Stift und Pinsel mit gleicher Sicherheit und weiss in den Köpfen wie in den wohlgestalteten, bisweilen fast zu kleinen Händen und den plastisch durchgebildeten Füssen sein Verständniss der Körperformen zu bethätigen, aber mit diesen Vorzügen geht der Schönheitssinn nicht immer Hand in Hand, und unter faltenreichen Gewändern, deren Säume hin und wieder feine Bogenlinien begrenzen, bleibt der Gliederbau zum Theil verhüllt — wie die Leuchtkraft der Tempera unter dem verdickten, undurchsichtigen Oel.

Bei dem hohen Werth der Bilder, die König Ludwig vergebens für die Summe von fünftausend Gulden zu erwerben hoffte, bleibt die Schädigung der Tafeln durch ihre Restaurirung — 1837 — um so mehr zu beklagen, als in den rückseitigen Gemälden landschaftliche

Hintergründe mit klarer Luft die Wirkung der Darstellung erhöhten. Hier aber hat der Hobel das Werk der Zerstörung durch Verwitterung und Farbenüberstrich vollendet, so dass die Scenen der heiligen drei Könige, die Beschneidung des Kindes und Grablegung Christi, welche Pezolt noch für den Grafen Cardinal Reisach gezeichnet hatte, bis auf wenige Farbenreste und schwer bestimmbare Bruchstücke einzelner Figuren verschwunden sind.

Was Schongauer aus der Werkstatt Rogers van der Weyden, was Herlen, Schühlein, Zeitblom auf andern Wegen an Eigenthümlichkeiten der flandrischen Kunst aufgenommen und in selbständiger Weise ausgebildet hatten — die treue Spiegelung des Lebens unter scharfer Ausprägung naturgemässer Formen —, das lassen die Flügelgemälde zu Grossgmain in Verbindung mit grösserer Freiheit des Vortrags, leichterem Fluss der leuchtenden Farbe und weicher Modellirung erkennen. Auch hier unterbrechen vielfach Knitterungen den Fall der Gewänder, die mehr in breiten Massen sich verhüllend um die Glieder legen als den Körper straff umschliessen, auch hier erinnert schon die Auffassung einer Scene — Jesus im Tempel — an das Genrebild; aber die Individualisirung der Gestalten und physiognomische Durchbildung der Köpfe, der feine Formensinn, die Virtuosität der technischen Behandlung und die Zusammenfassung figurenreicher Gruppen zu geschlossener Einheit zeugen für die Fortentwickelung jener nordischen Malweise durch die Schule der Italiener, durch das Studium der Natur.

Mit dankenswerther Beharrlichkeit hatte Pezolt die Frage nach dem Ursprunge dieser Altarbilder verfolgt und in Uebereinstimmung mit dem Obertribunalsrath Abel — Stuttgart —, Moritz v. Schwind, Münzdirektor Böhm und Conservator Hauser in Wien den Glauben an die Werkstatt Barthel Zeitbloms festgehalten. Ausser verwandten Zügen im Madonnentypus, in den kleinen Händen und landschaftlichen Hintergründen, welche sein Auge auf den Ulmer Meister lenkten, schien ein Fund von Röthelzeichnungen im Schlosse Leopoldskron der Meinung festeren Halt zu geben. Wie sein Bericht im Deutschen Kunstblatt — 1852 — ergibt, waren bei dem Verkauf der gräflich Firmianschen Galerie sechs lose Blätter mit Studien eines deutschen Malers von einem Salzburger Händler erstanden und ohne Ahnung ihres Werthes veräussert worden — Theile eines Scizzenbuchs, dessen zarte Umrisszeichnungen nach italienischen Meistern deutsche Unterschriften mit den Anfangsbuchstaben ihres Verfertigers trugen:

1. Altargemälde von Bartolomeo Vivarini aus S. Giovanni e Paolo. »Zu Vynedig im 1492. Jar.«
2. Allegorische Figuren und Scizzen aus dem Jüngsten Gericht in

der Capelle dell' Annunziata nell' Arena zu Padua. »Dess grossen Padovaner Mahler Giotty.«

3. Brustbilder singender Engel.

4. Christuskind (— von Mantegna? —). »1492 am Kürchgang zu Skd. Zeno von dem Mahler Quartione.«

5a. Kopf eines bärtigen alten Mannes. »1492 Jar zu Verona B Z«.

5b. rückseitig: fliegende Engel.

6a. Krönung Mariä von Ambrogio Fossano — Burgognone — aus der Carthause zu Pavia. »In unser lieb frawen kürch zu nachsst der Stadt Pavia; B Z.« Unleserliche Jahreszahl.

6b. rückseitig: Statue des heiligen Georg aus dem Altarschrein der Kirche Nonn bei Reichenhall.

»1500 Jar zu Nhonn an der Saahl.«

Aus der gleichen Beschaffenheit des Reispapiers und dem gleichmässigen Charakter der Zeichnung, wie der mit schwarzer Tusche ausgeführten Unterschriften hatte Pezolt mit Sicherheit die Züge derselben Hand auf allen Blättern erkannt und die Einen wie die Andern auf Bartholomäus Zeitblom gedeutet, für dessen Aufenthalt in seiner Heimat 1492 jede Kunde fehle. Vergleichungen mit ächten Werken des Ulmer Malers und mit den Bildern des Blaubeurer Hochaltars boten ihm weitere Anhaltspunkte, den Zeichner der Ritterstatue von Nonn auch für den Schöpfer der Gemälde in dem nahen Grossgmain zu halten, in denen sich die Formenschönheit italienischer Gebilde mit den Eigenheiten schwäbischer Kunst vermische. Widersprüche vereinzelter Stimmen vermochten diese Ansicht um so weniger zu beirren, als auch die Zweifler entweder Schühleins Spuren oder die Nachwirkungen Martin Schongauers wahrzunehmen glaubten und Niemand einen andern Namen aus dem Bereich der oberdeutschen Schule an Barthels Stelle zu setzen wusste. »Ich habe seitdem,« schrieb der inzwischen verstorbene Conservator am 22. Oktober 1878, »für meine Sammlung das Bild mit der Jahreszahl wieder gezeichnet, habe Pausen von Köpfen der anderen Tafeln meinen Bekannten zur Vergleichung gesandt und jedesmal die Uebereinstimmung mit beglaubigten Werken Zeitbloms erfahren, daher ich fest auf diesem Meister verharre, dessen Name vielleicht auf den reich ausgestatteten Rückseiten der Altarflügel gestanden haben mag. — Graf Reisach gab sich alle Mühe, in München und in Nürnberg nach dem Verbleib jener Zeichnungen von Leopoldskron zu forschen; allein das geheimnissvolle Verfahren des Verkäufers hatte keine Spur zurückgelassen.«

Gleichwohl fällt es schwer, angesichts der bekannten, unbestrittenen Gemälde Zeitbloms in der augsburger Galerie diese Zuversicht

zu theilen, da namentlich in dem Martyrium des heiligen Valentin Körperbildung, Schnitt und Ausdruck der Gesichter so wenig als die ruhige Haltung der Figuren zu den lebensvollen, freier aufgefassten Gestalten auf den Grossgmainer Tafeln stimmen, deutsche Schlicht- und Derbheit in den Schergen, deutsche Tiefe religiösen Gefühls und Festigkeit der Ueberzeugung in dem Bischof vielmehr erhebliche Verschiedenheiten der Darstellung erweisen, welche bei dem kurzen Zwischenraum beider Werke der Einheit ihres Ursprungs widerstreiten. So klar das Auge des Salzburger Malers die Eigenthümlichkeiten jener Bilderreihe zu erfassen wusste: die bedeutungsvollen Buchstaben B Z auf den Studienblättern dürften seinen Blick bei dem Vergleich mit anerkannten Erzeugnissen des Ulmer Künstlers unbewusst in einer vorgefassten Richtung festgehalten, dem Urtheil volle Unbefangenheit entzogen haben.

Es schien der Mühe werth, die Frage von neuem aufzunehmen, nachdem A. Bayersdorfer auf Grund genauer Untersuchungen die Urheberschaft Meister Barthels neuerdings verneinte. Mit seltener, wahrhaft überraschender Bereitwilligkeit haben die Herren Professor Dr. Haakh, Director des Museums vaterländischer Alterthümer und Conservator Hofrath Dr. v. Lehner in Sigmaringen, nicht blos die Photographien der Grossgmainer Tafeln mit den ihrer Obhut anvertrauten Originalen Zeitblomscher Werke verglichen, sondern auch dem Einsender zur Uebersicht der gesammten Leistungen Meister Barthels ein ebenso reichhaltiges als werthvolles Material unterbreitet, das durch schätzbare Beiträge des Malers Max Bach von Ulm, des Galerie-Inspectors Frank in Donaueschingen und des Buchhändlers Carl Baur aus Blaubeuren, wie durch ergänzende Aufschlüsse des Pfarrers Müller von Nördlingen dankenswerthe Bereicherungen erhielt. Ausser dem anziehenden Manuscript eines Vortrags über Bartholomäus Zeitblom von Professor Dr. Haakh boten gedruckte Abhandlungen, Kupferwerke und Photographien Anlass zu weiterer Prüfung, ermuthigten zu dem Versuch, mit der Beschreibung der Grossgmainer Fragmente den Nachweis von den Schöpfungen des schwäbischen Meisters zu verbinden.

In dem farbigen Bilde, das die Forschung von der Entwickelung des geistigen Lebens in Schwaben entrollt, treten die Hohenstaufen und Welfen, die Grafen von Urach, die Herzöge von Würtemberg, Edelherren und Kirchenfürsten als Schirmer und Pfleger der Poesie wie der bildenden Kunst in strahlendem Glanze hervor, aber nicht minder erfreulich ist ein Blick auf die Bewohner dieses Landes, in dessen Gauen früh der Minnesang erklungen, dem Schaffenstrieb und -Drange künstlerischer Naturen ein weites Feld geöffnet war. Unter rüstiger,

rühriger Thätigkeit hat der schwäbische Stamm der Cultur einen empfänglichen Boden bereitet und im Ernst der Arbeit jene Eigenschaften des Gemüths bewährt, die, mit Gedankentiefe und anmuthvollen Formen gepaart, durch einen Hauch des Idealen die Wirklichkeit beleben. Im Wettstreit mit dem Lande erhob sich neben Augsburg die freie Reichsstadt Ulm als Hort der Freiheit, Kunst und Wissenschaft, zu Reichthum und politischer Macht; indem die einflussreiche Bürgerschaft durch den Bau und Schmuck des Münsters zahlreichen Händen Beschäftigung gab und immer neue Kräfte in die Zauberkreise ihres geselligen Lebens zog, sah sie mit den Kunstdenkmalen eine besondere Schule erwachsen, die bei unverkennbarem Zusammenhange mit der flandrischen Kunstweise in selbständiger Entwickelung auf dem heimatlichen Boden zur Blüte gedieh, durch einfache Linienführung, lichte, harmonische Färbung und Ausprägung ruhiger Seelenzustände dem sinnigen schlichten Wesen des poetischen und doch so thatkräftigen alemannischen Stammes malerischen Ausdruck zu geben sich bemühte. Was diese Schule erstrebte, das hat vor Allem Bartholomäus Zeitblom erreicht, in dessen wahr und tief empfundenen, von mildem Gefühl belebten Gestalten die lyrische Stimmung des schwäbischen Volksliedes widerklingt.

Unter den Begründern der Ulmer Malerschule, die in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts auf den Höhenpunkt ihres Ruhmes gelangte, wird in erster Reihe der Schöpfer des Altars zu Tiefenbronn genannt, mit dem Barthel Zeitblom gemeinsam an den Altargemälden zu Münster bei Augsburg thätig war. Hatte Schühlein in jenem bedeutsamen Werke von 1469 den Einfluss niederländischer Kunst unter Weiterbildung in eigener Weise offenbart, so übte er als Lehrer Zeitbloms nachhaltige Wirksamkeit auf die Entwickelung der schwäbischen Malerei. Zwar entbehrt das Schulverhältniss schriftlicher Beglaubigung, aber nicht innerer Begründung, nicht äusserer Wahrscheinlichkeit, wie sie aus der Vermählung des Jünglings mit einer Tochter des Meisters 1483 sich ergibt. Bei dem Ansehen, welches Schühlein in seiner Vaterstadt genoss, in deren Registern sein Name zwischen 1468 und 1502 als Steuerträger und Kirchenpfleger verzeichnet steht, während er zugleich Mitglied und Aeltester der Malerbrüderschaft zu den Wengen war, darf der Eintritt Barthels in seine Werkstatt kaum bezweifelt und die Hoffnung festgehalten werden, dass der Schriftenschatz des Ulmer Archivs über diese Frage wie über den Zunftverband der Wengenbrüder noch bestätigenden Aufschluss bringe.

Allerdings ist der Stiftungsbrief der Maler und Bildhauer von 1499 bekannt und im Kunstblatt von 1830 abgedruckt; allein die ungenaue Fassung des Textes lässt nicht ersehen, ob Zeitblom Mitbe-

gründer dieser Innung war, auf deren Ursprung in dem Document nur ein historischer Rückblick geworfen wird. — Nachdem die ehrbaren, weisen Meister, die Maler, Bildhauer, Glaser und Briefdrucker — wie es in dem Vertrage heisst — den Tag des Evangelisten Lucas mit einem gesungenen Amt »vil Jar her« begangen, auch darnach eine Brüderschaft unter ihnen angefangen und jährlich auf St. Lucas Altar eine gesungene Seelenmess gehabt haben — laut Uebereinkommen zwischen dem ehrwürdigen verstorbenen Propst (Ulrich Kraft 1468—79) und seinen Conventherren zu den Wengen mit den obgenannten Meistern vom Donnerstag nach St. Galli vierzehnhundert und im dreiundsiebzigsten Jahr —, ist von der Brüderschaft der vier Rotten durch ihre dazu verordneten Maister »Hans Schuelin Alten Zunft Meister, Meister Niclauss Wökhmann, Bildhauer Zwölfmaister, Bartholome Zytblum Maler, Peter Lindenfrost Glaser, baid diser Zeit BichsenMaister, Jakob Siglin Brieftrukher, Conrad Schorendorff vnd Georg Böringer Bildhauer« mit dem ehrwürdigen Herrn Johann Propst (Johann Mann 1497—1509) und seinem Convent zu den Wengen eine neue Einigung getroffen worden. — — Und dess zu Gedächtniss sind zwei Zettel in gleichem Laut der Handschrift auseinandergerissen, davon jede Partei einen genommen, »auf Affter Montag nechst Vnser Lieben Frauen Tag Wurzweyhen, zu Latein Assumptionis Mariae nach Christi Geburt tausendvierhundert vnd darnach im nün und nünzigisten Jar.«

In den Steuerbüchern von Ulm ist Zeitbloms Name nicht vor 1484 aufgefunden worden, so dass ihn wohl erst die Verheirathung zur Begründung eines festen Haushalts veranlasst haben dürfte; weitere Nachrichten über seinen Bildungsgang und sein Familienleben fehlen und die anziehende Biographie, welche E. Harzen aus den Bildern des Mittelalterlichen Hausbuch herausgelesen, ist ein Phantasiegebilde auf schwankendem Grunde, das bei genauer Prüfung des Thatbestandes zerrinnt. Denn auch der Titel Büchsenmeister in dem Innungsbriefe bildet nicht den geringsten Beweis für Barthels berufsmässige Thätigkeit beim Geschützwesen, sondern bezeichnet nur seine vorübergehende Betheiligung an der Aufsicht über die Vertheidigungsmittel der Stadt. Jahr für Jahr oder in längern Zwischenräumen wurden die Büchsenmeister aus der Mitte der Bürger erwählt und zur Führung des Ehrenamtes nach Massgabe der Wehr- und Waffenordnung bis zum Ablauf der festgesetzten Frist verpflichtet; nur für »diese Zeit« war Lindenfrost des Künstlers Waffengenosse geworden.

Um so lehrreichere Blicke in sein unbestrittenes Gebiet der Malerei eröffnen die erhaltenen Bilder, an denen die Beharrlichkeit und die Erfolge seines Strebens mit den Fortschritten der Technik wie der

Kunstauffassung in das helle Licht des Tages treten. Wenn die Ausstellung des Ulmer Alterthumsvereins zur Jubelfeier 1877 keine vollständige Uebersicht seiner Schöpfungen lieferte, so schärfte sie doch das Urtheil für die Würdigung ihrer Eigenthümlichkeit und rief in weiteren Kreisen reges Interesse für die Wirksamkeit des Landsmannes wach, dessen Werke neben den Erzeugnissen seiner Zeitgenossen zu wohlverdienter Geltung kamen. Hier erst wurde der lange fortgesponnene Streit über das Nördlinger Eccehomo endgiltig entschieden und dies vielbesprochene Votivbild von 1468 mit der irrig gedeuteten Marke R seinem wahren Urheber Friedrich Herlen zurückgegeben.

Nach wie vor bleibt dagegen die Aechtheit von zwei Altarflügeln streitig, welche gegenwärtig dem vaterländischen Museum zu Stuttgart angehören, die Figuren des Heilandes auf einer, St. Nikolaus und Sta. Barbara auf der andern Tafel tragen und — nach Angabe des früheren Besitzers Decan v. Hirscher zu Freiburg — durch des Malers Namen und die Jahreszahl 1469 beglaubigt gewesen seien; nach wie vor bleibt der Ursprung des Altars zu Hürbel — Oberamt Biberach — und auch die Frage zweifelhaft, ob Zeitblom den Pfarraltar zu Kilchberg bei Tübingen geschaffen, dessen Flügel jetzt das Staatsmuseum in Stuttgart bewahrt und dessen Predella inschriftlich von 1478 datirt. Da in den beinahe lebensgrossen Figuren St. Georg als Besieger des Lindwurms, St. Florian mit der Kufe, Johannes der Täufer und Margaretha mit Speer und Buch, die steifen, magern Körperformen noch Naturgefühl und Richtigkeit der Zeichnung vermissen lassen, während die lebensvollen Köpfe schon den eigenartigen Zug milder Lieblichkeit von Zeitbloms späteren Werken vorausschatten, so dürften die Gemälde wohl als eine Jugendarbeit des Künstlers gelten, von dem ein kleiner Schrein in der Kilchberger Schlosscapelle auf dem allein erhaltenen, beschädigten linken Flügel das Bild des Stifters Georg von Ehingen in Rittertracht, an der Predella die Inschrift »Bartolome Zeytblom maler zu Ulm« ohne Zeitangabe enthält[2]). Allerdings fehlen Beweise über den Zusammenhang von Pfarre und Schloss; allein die Vermuthung liegt nahe, dass derselbe Meister, welcher in der Kirche ein befriedigendes Kunstwerk geschaffen hatte, von dem berühmten Kreuzfahrer und weisen Rath des Grafen Eberhard im Bart — Georg von Ehingen — auch zur Verschönerung der Capelle berufen worden sei.

Wäre auf dem Flügel von Münster nicht die Jahreszahl verwischt

[2]) Die Kapelle ist 1490 erbaut, der rechte Flügel des Altars spurlos verschwunden, nachdem die Tafel dem verstorbenen Maler Dirr zur Copirung des Bildes überlassen worden war.

und der — nach Ungarn ausgeführte — Altar dem heimatlichen Boden entzogen worden, so dürfte die Vergleichung beider Arbeiten zur Kentniss des wahren Sachverhaltes feste Anhaltspunkte dargeboten haben. Wie die Inschrift des rechten Flügels meldet, waren Jakob Fugger — der 1460 das Dorf durch Kauf erworben hatte — und Wolfgang von Freiburg Stifter des Werkes das, nach dem Wortlaut auf dem linken Flügel »von Hans Schülein und B. Zeitblom zu Ulm mitgemacht«, in dem Mittelbilde — Madonna zwischen Heiligen auf Goldgrund — des Meisters Bilderschrift, in den Einzelfiguren des Evangelisten Johannes, St. Gregorius und Augustinus, zu deren Füssen Erdbeerpflanzen und Schwertel blühen, die Hand des Gehülfen erkennen liess. Ernst Harzen fand die Färbung kühler, schwächer, als an Erzeugnissen aus Zeitbloms späterer Zeit, die Ausführung etwas zaghaft, doch mit der Richtung Schühleins verwandt, »dessen Einfluss Barthel vorzugsweise seine nachherige Grösse verdankte.«

Nach erfolgter Verheirathung 1483 scheint der Maler eine Zeitlang in Begleitung seiner Frau das Schwabenland durchstreift, 1487 in Kirchheim seine Kunst geübt und den Nonnen des reformirten Klosters »zu St. Johannes dem Täufer« in den Bedrängnissen durch Graf Eberhard den Jüngern Beistand geleistet zu haben: aus dem Chronicon Coenobii Kirchheimense erhellt, dass »meyster Barthlome der maler« und »die malerin« den Nonnen heimlich Speise zugetragen, — allein von anderweiter Thätigkeit ist keine Spur in diesem Ort zurückgeblieben. Erst an dem mässig grossen, aus dem Wallfahrtsorte Hausen — nah' der Scheide des augsburger und constanzer Bisthums — nach Stuttgart gelangten Altar von 1488, dessen Visirung »Magister Bartholomäus« für den Bischof Friedrich von Zollern zu Augsburg gefertigt hatte, gewinnt die Forschung eine sichere Unterlage. Im Vergleich mit den Jugendarbeiten zu Kilchberg und Münster zeigt dieses Werk, dessen Schrein die Schnitzfiguren der Madonna mit dem Kinde zwischen den Patronen beider Diöcesen: St. Ulrich und St. Conrad, zieren, in der kräftigen Modellirung und Durchbildung der Figuren St. Nikolaus und St. Franziskus auf den Innen-, wie in der Schönheit des Heilandes am Oelberg auf den Aussenseiten der Flügel, bemerkbare Fortschritte und das unzweifelhafte Gepräge des Künstlers, der in dem Kopf des erstgenannten Heiligen das Portrait seines Gönners, Friedrich von Zollern, ausgestaltet hat.

Für den Antheil, welchen Zeitblom im Dienst des Abtes Heinrich Fabri 1475—95 an dem innern Schmuck der Klosterkirche zu Blaubeuren genommen, sind in dem sehenswerthen, 1496 vollendeten Hochaltar noch heute die Belege zu finden, obwohl die Mischung verwandter

Elemente der Ulmer Schule mit den Entwürfen des Meisters die Unterscheidung erschwert. Das vaterländische Museum hat aus diesem Kloster einen kleinen, durch Feuchtigkeit beschädigten Schrein gerettet, dessen Apostelgruppe in Zeichnung und Färbung die Marke derselben Werkstatt trägt, aus welcher der Altar von Hausen hervorgegangen ist, und der zugleich das Bildniss des gelehrten, kunstsinnigen Abtes enthält, dem als Rathgeber des Herzogs Eberhard im Bart und als Gesandter dieses Fürsten bei Sixtus IV. namhafte Verdienste um die Stiftung der Universität Tübingen zugeschrieben werden.

Durch Kunstwerth, Pracht und Grösse überragt der Hochaltar »so von den Frembden mit Verwunderung gesehen wird«, die meisten gleichartigen Erzeugnisse dieser Zeit. Meisterhände haben die Sculpturen und die Bilder aus der Legende Johannes d. T., haben die Evangelisten an der Staffel, die Heiligenfiguren auf der Rückwand geschaffen und die absterbenden Formen der gothischen Kunst mit der schöpferischen Kraft des Genius belebt. Stehen auch die lebensgrossen Schnitzfiguren des Schreins an Formenschönheit und -Adel mit den Gebilden Syrlins d. Ä. im Ulmer Münster kaum auf gleicher Höhe, an Innigkeit der Empfindung hinter den trauernden Jüngern in dem herrlichen Relief vom Tode Mariä zu Böttingen zurück, lässt die Gewandung hin und wieder grossartigen Wurf, das Ornament der Baldachine in den geschweiften Spitzbogen, geraden und gebogenen Filialen, üppigem Ranken- und Blätterwerk, durchsichtige Klarheit vermissen, so bildet doch die Architektur mit dem zierlichen Oberbau einen trefflichen Rahmen für den statuarischen Schmuck, und die hoheitvolle Figur der Madonna, wie die durchgebildeten Apostelköpfe der Predella spiegeln deutlich die Nachwirkungen jenes grossen Bildners, dessen Sohn, wohl mit Gehülfen, die Fertigung und Fassung des Schnitzwerkes übernahm. Während in den Flügelgemälden, welche die wichtigsten Momente aus dem Leben des Täufers versinnlichen, die Wiederkehr bekannter Portraitgestalten aus andern Werken Zeitbloms als Merkmal der Aechtheit angesehen



wird, lässt das Monogramm in dem Gastmahl des Herodes die Betheiligung eines Mitarbeiters erkennen, über dessen Namen — Hans Acker von Ulm? — jede Kunde fehlt[3]). Wie weit die Meinungen über diese Altarverzierung auch nach der Ulmer Ausstellung auseinandergehen, ergeben die kritischen Berichte des Malers Bach, der nicht die Johannesbilder, sondern — im Ein-

---

[3]) Die verschlungenen Buchstaben A H, welche mit der Krone darüber an der Mütze und am Beinkleid eines Dieners wiederkehren, sind von Passavant wohl richtiger auf den Namen des Königs Herodes Antipater bezogen worden.

klang mit Hassler — die Temperamalereien auf der Rückseite des Schreins dem Pinsel Zeitbloms zuerkennen möchte, indess nach Baurs Erläuterungen die Darstellungen auf der Hinterseite einem spätern Zeitraum angehören, die Passionsscenen der Aussenflügel von einem Schüler Barthels stammen, die Evangelisten- und Heiligenfiguren an der Predella als Arbeit Jakob Ackers gelten[4]). Allein wenn die hagern Formen und dünnen Glieder verschiedener Figuren von befangener Haltung in Wirklichkeit die Hülfeleistung von Schülerhänden bezeugen, hat doch der Meister selber Typus und Ausdruck vieler Köpfe ausgeprägt, in Draperie und Gruppirung Spuren seiner Arbeit zurückgelassen. Fast unbeachtet ist die Tafel einer astronomischen Uhr im Dormitorium des Klosters geblieben, deren beschädigte Bemalung als Seitenverzierung des Thierkreises in den untern Ecken die Figuren von zwei Astronomen mit Sextant und Erdkugel, in den obern ein Paar Brustbilder zeigt, deren linkes mit dem Spruchband Jesaias 38,8. für das Selbstportrait Barthel Zeitbloms ausgegeben wird.

Auf die Kunstübung des Meisters in Blaubeuren, wo seine Thätigkeit durch den Tod des Abtes Fabri vielleicht vor der Vollendung des Hochaltars eine Unterbrechung erlitt, folgte die Herstellung eines Altars für die Pfarrkirche zu Eschach in der Grafschaft Limpurg, der jetzt im Staatsmuseum Raum gefunden hat, und aus den Jahren 1495 oder 1496 — nach Schnaase 1490—95 — stammt. Für die ungleiche Ausführung der Staffelfiguren — mangelhafte Gestaltung der Glieder bei gelungener Durchbildung der Köpfe —, welche auf die Mitwirkung von Gesellen schliessen lässt, entschädigt die einheitliche Composition der Flügelbilder, deren lebensgrosse Gestalten Johannes des Täufers und Evangelisten vor einem goldenen Teppich, mit den Scenen der Verkündigung und Heimsuchung in architektonischer Umrahmung, Innigkeit und Reinheit der Empfindung, Gefühl für die Körperformen und die Natur des Gewandstoffs offenbaren —, entschädigt die rückseitige Staffelbemalung — im Berliner Museum —: das würdig aufgefasste, edel durchgeführte Schweisstuch der Veronica.

»Eine Perle altdeutscher Kunst« nennt Professor Haakh das beglaubigte, durch die Veröffentlichung des Ulmer Alterthumsvereins bekannte Altarwerk vom Heerberg, das unbestritten als Zierde des vaterländischen Museums gilt. Auf den äussern Flügelseiten die Verkündigung, innen die Geburt Jesu und Darstellung im Tempel, an der

---

[4]) »Das Kloster zu Blaubeuren« von Carl Baur, Verlag der Mangold'schen Buchhandlung 1877: — ein sorgfältig bearbeiteter, zuverlässiger, durch Holzschnitte, Pläne und Bilderinschriften erläuterter Führer durch die Alterthümer der Stadt- und Klosterkirche.

Staffel Christus zwischen den Aposteln; der einfache, wenig umfangreiche Schrein über dem Kranzgesimse von einer Reihe verschlungener Doppelbögen gekrönt. Anmuthvoll die Gestalten der Jungfrau und des Engels in reicher Gewandung und farbigem Flügelschmuck; anmuthvoller die Scenen aus dem Leben Christi, von denen das Idyll der Geburt ausser den Liliputfiguren des Hintergrundes und der schönen Gruppe lobsingender Engel, in den Hirten vielleicht Portraits von Zeitgenossen birgt, die ähnlich den »Prophetenköpfen« für die Culturgeschichte jener Periode noch ungelöste Räthsel bilden. Sinnig blickt Maria im goldbrokatnen Gürtelkleide unter offenem dunkelgrünen, tief auf den Boden niederfallenden Mantel, das leichtgeneigte Haupt mit zurückgeschlagenem Schleier verhüllt, auf den Liebling in geflochtener Krippe und hält die feinen, abwärts gesenkten Finger betend ineinandergelegt; entblössten Hauptes kniet Josef mit gekreuzten Armen hinter der Madonna und heftet ehrerbietig die halbverschleierten Augen auf das göttliche Kind. Wenn die Haltung seiner Hände und die steife Faltung des Mantels, mit den langgezogenen Parallel- und weicheren Bogenlinien in dem Ueberwurf der Mutter an einen Kupferstich Schongauers (B. 3) erinnern und das fleissige Studium dieses Meisters verrathen, so weisen die Hirten vielleicht auf Schühleins Vorbild zurück. Neugierig lugen die Wächter der Heerde über das Dach der Seitenmauer: gedankenvoll der bärtige Alte mit gefurchten Wangen und schlaff gefalteter Mütze auf dem schlicht zurückgestrichenen Haar, sorgloser, unbefangener, der jugendliche Kamerad, dessen wellig gerieseltes Haar in feinem Bogen das Oval des schönen Gesichtes umsäumt. Natürliche Haltung des Einen, der die Arme leicht und lose über die Brüstung legt und mit den Fingern der schmalen Linken die untere Kante umfasst, wie die anmuthige Stellung des Andern, dem die aufwärts gestreckte feine Linke mit dem Stabe als Stütze der Wange dient — dort ehrfurchtvolle Miene, hier das offene, in traumhafter Ruhe sich wiegende Gesicht —, verleihen den zart empfundenen Gestalten besonderen Reiz.

Gleich der Geburt ist die Scenerie der Opferung mit einem Rundbogen überspannt, auf dessen Vorderfläche sich geschnitzte Pflanzenranken durcheinanderschlingen. Vor der durchbrochenen Rückwand eines Tempels steht die Mensa, das Aelternpaar zur Rechten, die Priesterschaft zur Linken, und mitten auf der Altarplatte das unverhüllte, von Maria an Arm und Hand gehaltene, von Simeon auf knitterig zusammengeschobenem Tuch emporgehobene Kind. Altar, Tafelaufsatz und Anordnung der linken Gruppe wie in Grossgmain; dagegen bleibt die Vorderseite des Tisches frei und statt der Diagonale, welche dort den Kopf der Jungfrau mit den Priesterhäuptern verbindet,

wird hier durch eine wagrechte Linie die vordere Reihe abgeschlossen. Nachdenklich hat ein Priester das Gesicht zur Seite gewandt, fast düster starrt Josef — das Taubenkörbchen in der Rechten, die Linke auf den Wanderstab gestützt — in den Tempelraum und die ernste Miene der Mutter ist mehr von Staunen über die Entzückung Simeons als von Spannung oder freudiger Zuversicht erfüllt. So würdevoll des Patriarchen Kopf mit schlichtgescheiteltem Haar und langgestrichenem Bart: aus den halbbeschatteten Zügen strahlt doch nicht jene Klarheit des Weisen, welche das Antlitz des gebrechlichen Greises in Grossgmain umspielt. Verschiedenheiten in Schnitt und Ausdruck der Gesichter, in Tracht und Haltung der Figuren wie in dem Kindlein bezeichnen dort das Walten einer andern Hand. Mit Ausnahme der hohen Stirn und langen schmalen Nase hat Zeitblom das Oval der Frauengesichter schärfer als sein Zeitgenosse begrenzt, die Männerköpfe nicht in gleicher geistiger Freiheit erfasst und das Kindlein — mit kräftigem Körper und hagern Gliedern — zwar in vorgeschrittener Entwickelung, aber auch in grösserer Beschränktheit des Geistes und Befangenheit des Blickes dargestellt.

Gutgezeichnete und fleissig durchgeführte Apostelköpfe ergänzen an der Staffel die vorgenannten Scenen und erhalten auf der Rückseite des Untersatzes in dem Schweisstuch der Veronica mit schwungvollen Engelsfiguren, würdevollem Christuskopf und weich gefaltetem, vorhangartig ausgespannten Tuch ein ansprechendes Gegenstück: köstlicher jedoch die Bemalung der obern Aussenwand mit Blattwerk und Blumen unter phantasievoller Verbindung dieser Pflanzengewinde mit des Meisters eigenem Portrait — ein Zeichen seines Selbstbewusstseins und gewachsenen Ruhms. In drei senkrecht getheilten Feldern steigen vom Grunde biegsame Ranken und Zweige mit schmiegsamen Blättern in reizenden Windungen und Verschlingungen empor und entfalten einen ebenso prächtigen Blütenschmuck, der die Entwickelung der Knospe bis zur reifenden Frucht in formenreicher Wandlung vor das Auge führt und auf schwebendem Kelch des Malers Brustbild trägt. Dem bärtigen, flüchtig gezeichneten Kopf mit krausen Haaren gibt das grosse Künstlerauge, dem schmalen Antlitz mit wohlgebildeter gerader Nase — der feine Mund Bedeutsamkeit: wie die geschweifte Oberlippe sich in leichter Senkung der Mitte auf den weichen Bogen der Unterlippe legt, verkündet sie die Ruhe des Gemüths im Spiel der Phantasie. Nicht in der Lieblichkeit der Jugend wie Raphael, nicht mit dem geistigen Gehalt des grossen fränkischen Genossen: in anspruchloser Schlichtheit hat »Bartholome zeytblom maller zu Vlm« — der 1497 das werch gemacht —, den Schattenriss der eigenen Züge entworfen und in den

dünnen, etwas steifen Fingern den Schlüssel für seine Eigenthümlichkeit der Gliederbildung gegeben.

Des Meisters Wirksamkeit und Einfluss auf die vaterländische Kunst tritt ausserdem in verschiedenen Arbeiten anderweiten Ursprungs an das Licht. So bietet die Galerie zu Donaueschingen zu Studien über den Charakter der Ulmer Schule durch zahlreiche Bilder Gelegenheit, welche nahe an Zeitbloms Weise streifen ohne von ihm selber herzurühren. Namentlich erinnern die Gemälde eines grossen Flügelaltars — No. 22 bis 33 — in den Köpfen ritterlicher Heiligen, in der friedlichen Haltung der Figuren und leuchtenden Klarheit der Farben an den Ulmer Künstler, dem dort die kleinen Flügelbilder: Heimsuchung, Magdalena und Ursula, sowie das wohlerhaltene Fragment eines Gemäldes auf Goldgrund: St. Petrus zur Seite eines betenden Mannes — aus dem Nachlass des Dr. Rehmann in Hagenberg — zugeschrieben werden. Allerdings nicht ohne Widerspruch, indem Max Bach den vollen rundlichen Frauenköpfen zwar die Aehnlichkeit mit Figuren des Kilchberger Altars, aber nicht Originalität zugesteht, jene wie diese vielmehr einer andern Werkstatt überweisen will.

Ebenso reiches, ebenso werthvolles, anziehende Aufschlüsse verheissendes Material birgt das fürstlich hohenzollernsche Museum zu Sigmaringen, dem ausser sieben verwandten Tafeln mit Scenen aus dem Marienleben, acht Darstellungen von Zeitblom angehören, die auf der Ulmer Ausstellung zu seinen schönsten Schöpfungen gerechnet wurden. Die Einen wie die Andern waren früher angeblich von Pfullendorf nach der Schlosscapelle Krauchenwies gekommen — wo noch eine Predella das Andenken an Meister Barthel wach erhält —, sind restaurirt und haben statt der Luft gemustertes Gold. Neben den gleichartigen Scenen: Joachim und Anna an der goldnen Pforte, Vermählung Mariä, Geburt Christi und Tod der Jungfrau — sind die heiligen drei Könige, Beschneidung und Darstellung Jesu der ersten Folge, von Zeitblom durch die Geburt und den Tempelgang Mariä, Verkündigung und Heimsuchung ersetzt, zum Theil mit landschaftlichen Hintergründen ausgestattet und durch lebhaftes, nicht übertriebenes Colorit, durch die Zeichnung der Köpfe und Bildung der Gruppen mit dem Stempel seiner Hand bezeichnet.

Als Fragmente des frühern Hochaltars besitzt die Kirche von Bingen bei Sigmaringen vier Tafeln, deren Bilderschmuck das gleiche Gepräge des Ulmer Malers trägt. Einfacher in der Geburt Christi, die sich von der gleichnamigen Scene auf dem Heerbergaltar durch Säulenreste auf einer, den abgebrochenen Fichtenstamm auf der andern Seite des Bildes, grösseren Pflanzenreichthum und Mannigfaltigkeit des Bei-

werks unterscheidet, die Hauptgestalten regelloser über den breiten Raum der Hütte verstreut und die Figuren der Hirten hinter hochaufragendem Gemäuer halb verbirgt. Bescheiden neigt Maria das verschleierte Haupt — die schönen Augen wie zu innerlichem Schauen fast geschlossen — und faltet die vorgestreckten, ungewöhnlich breiten Hände mit kleinem Daumen zum Gebet, indess Josef, wie befremdet, auf die Christbescheerung blickt und zwischen Staunen und Ehrerbietung schwankend, in tiefes Sinnen sich verliert. Erscheint die Figur des Kindes, dessen kugelrunder Kopf unmittelbar dem breiten Rumpfe aufgeheftet ist und die Haltung seiner dünnen Glieder, selbst die abgesondert vorgestreckte rechte Zehe, Martin Schongauers Darstellung auf dem Isenheimer Altarflügel — jetzt in Colmar — nachgebildet, so gleicht die Engelsgruppe den leichtbeschwingten Gestalten der Heerbergtafel und überrascht durch einen genrehaft naiven Zug. Mit zurückgewandtem Haupt hat der vorderste Sänger den blossen Fuss über die Brüstung gestreckt, die malerisch gefaltete Tunica wie das prächtige lichtblonde Haar über der linken Schulter in Vordersicht gestellt, den rechten Flügel mit weichem Flaum und ausgespreizten Schwungfedern dagegen hoch emporgehoben, alle Reize seiner Lichtfigur zu entfalten.

In ebenso ruinenhafter Hütte erfolgt die Huldigung der Könige. Vor Maria, die im Brokatkleide unter zurückgeschlagenem Mantel nah' dem Fichtenstamme sitzt und mit der Rechten das nackte, etwas unbeholfene Kind auf ihrem Schoss, mit der Linken den Opferbecher des Magiers hält, kniet Caspar unbedeckten Hauptes und hebt die Hände zum Gebet, ohne das klare Auge zu dem neugebornen Könige der Juden aufzuschlagen. Silberweisses, auf die Stirn und den Nacken gestrichenes Haar, schlichter weisser, auf die Brust niederrieselnder Bart, der kleine, gerade geschnittene Mund, über dessen kurze Oberlippe sich die fein profilirte Nase tief herunterzieht und das breite vorstehende Kinn geben dem Kopf den Anstrich der Verständigkeit, den Ausdruck milden, frommen Sinns. Vornehmer, freier und doch kaum minder bescheiden als bei der Geburt, spiegelt die Mutter ein Bild ächt deutscher Weiblichkeit, — der äussern Schönheit, wie sie in der wundervollen Stirn unter losem Schleier sich enthüllt, Sittsamkeit und Herzensreinheit mischend. Seitwärts von der streng geschlossenen Gruppe vertieft sich Balthasar mit dem Mohren vor der Mittelsäule in eifriges Gespräch, jener mit dreifacher Perlenschnur im buschigen Haar und seelenvollem Blick der grossen braunen Augen, dieser in krausem Lockengeringel über wulstigem Gesicht, dem die Stumpfnase keine feineren Züge verwebt. Wie der feierlichen Stimmung der Könige das Getümmel ihres Reitertrosses zu wirkungsvoller Ergänzung dient, so bildet der lang-

gezogene Bogen von Melchiors Gürtelkleide und der einfache Schnitt von Balthasars Doppelgewandung zu den Faltenbrüchen im Mantel der Madonna und den scharfen Parallellinien in Caspars weiter Hülle einen mildernden Gegensatz. Zu den Füssen Caspars, neben Gras und Blumen, liegt dessen runder Hut, nur durch den Kronenreif von Zeitbloms Kopfbedeckung auf der Rückwand des Heerberger Schreins unterschieden.

Eigenartiger die Opferung. An der Rückwand eines schlichten Tempelhauses steht der Altartisch mit bordirter Decke, deren durchkreuzte Schnüre in feinen Quasten niederhängen. Am äussersten Ende hebt Simeon das Kind in seine Arme und heftet die trüben Augen fragend auf das vorgebeugte Haupt der Mutter, die ihm von der andern Seite auf weicher, weisser Unterlage den Sprössling entgegenstreckt. Hinter Maria hält Josef lässig, düstern Blicks, das Körbchen mit dem Taubenpaar, drängen Zeugen aus dem Volk sich unter dem kleineren Fenster zu einer Gruppe zusammen, aus der ein halbverdeckter Greisenkopf theilnehmend die Handlung verfolgt. So schattenhaft das gnomartige Gesicht Simeons, so hell und kühl das scharfe Profil der Madonna, die in gezwungener Stellung und prall anliegender Gewandung mit den schiefen Linien des Oberkörpers den Rhythmus der Figuren unschön unterbricht; ungelenk das lichtumflossene Kind, dessen Lockenkopf aus klaren Augen schon einen Funken geistigen Lichts in die Weite strahlt — etwas verworren die Mittelgruppe, von der nur zwei Figuren und zwei Köpfe zu wirksamer Erscheinung kommen, trefflich der Prophet. Indem die jugendliche Frau in der Mitte mit breitem Turban auf dem dunkelblonden Haar das Antlitz ihrer Nachbarin verdeckt und ihr feingeschnittenes Oval unter sprechender Geberde gegen Josef wendet, wird auch die Aufmerksamkeit der Umstehenden auf ihre Unterhaltung hingelenkt und so ein Zwiespalt in die Scene gebracht, den die innige Hingebung des Alten mit frauenhaft verhülltem Kopf nicht auszugleichen vermag.

Um so versöhnender die Theilnahme des Propheten, der aus capellenartiger Rundbogennische zur Linken, gespannten Blicks, mit lebhafter Bewegung der Hände die Weissagung Simeons begleitet. Ueber die Brüstung hängt die Rolle nieder; doch ist es kein Seher des alten Bundes, den die Erfüllung der eignen Prophezeiung mit Begeisterung durchdringt: eines Künstlers Kopf hebt sich aus schattenhaftem Dunkel, mit braunen Augensternen den Gang der Handlung zu erfassen — — und das Brustbild Martin Schongauers, mit dem Zeitblom die Opferung geziert, weckt an dieser Stelle neue Fragen über die Beziehungen der beiden Künstler. Wohl fehlen dem Kopf die weichen



II. Tod Mariä. Flügelgemälde von Barthol. Zeitblom. Pfarrkirche zu Bingen bei Sigmaringen.

NACH EINER PHOTOGRAPHIE VON ED. BILHARZ IN SIGMARINGEN.

Formen des Portraits in der Münchner Pinakothek; die Wange hat an Rundung, der Mund das leichte Spiel der schwellenden Lippen verloren und das Haar fällt glatter auf den Nacken herab — selbst der Schattenstreif unter dem rechten Auge kündet den Fortschritt der Zeit —: aber anspruchlose, durch Selbstgefühl gehobene Würde — der Zauber des seelischen Lebens — ist dem offnen Angesicht unvermindert geblieben. — Priester und Gesetzgeber fehlen im Tempel, dessen Architektur durch den Wechsel farbiger Steine, hellen und dunklen Marmors in Wand und Fensterlaibung an italienische Bauart mahnt.

Bei verwandter Scenerie bietet der Tod Mariä (siehe Abb. II.) ein einheitlicheres Bild, obwohl auch hier in der Apostelgruppe eine Störung des Zusammenhanges bemerkbar wird. Im Vordergrunde die Sterbende, von Johannes und einem Genossen umfasst, zur Seite, halb im Nischendunkel, das Schriftband in der Linken, die Rechte segnend erhoben, der Prophet: zwischen dem Capellenbau und Fenster, Kopf an Kopf, der Jünger Schaar — hoch oben Petrus und ein würdevoller Greis mit flachem Barett, der die Züge des Landpflegers Pilatus auf dem Nördlinger Eccehomo trägt. Langsam neigt Maria das tiefverhüllte Haupt, lässt die feinen Lider über die erlöschenden Augensterne des bleichen Angesichtes sinken und hält die dünnen Lippen in ruhiger Ergebung geschlossen. Ihr gürtelloses, am Halse kantig ausgeschnittenes Brokatkleid fällt weit und breit über die kniende Figur und auf das Bodengetäfel, lose hängt der Schleier über die linke Schulter herab; wie kein beängstigender Druck die Seele belastet, bleibt auch die Körperhülle von jeder Spannung, jeder Fessel frei — und so tief die Trauer der Jünger, unterbricht doch keine Klage die Stille in dem dämmerigen Raum. Der Vorleser hält in den Sterbegebeten inne und legt mit abgewendetem Gesicht den Finger auf die Zeilen des Buches, das in dem Buchstaben b vielleicht eine Anspielung auf den Namen Bartholomäus birgt, Johannes drängt mit gleicher Fassung den Ausbruch des Jammers zurück — nur trübumflorte Blicke enthüllen der Freunde Herzeleid.

Der Maler hat als Hauptfigur den Lieblingsjünger hervorgehoben, die Sorgfalt der Hülfeleistung in der äussern Stellung, die Innigkeit des Mitgefühls im scharf gezeichneten Profil anschaulich ausgeprägt und nicht minder stimmungsvoll die Schatten wehmüthiger Empfindung über das Gesicht seines dunkelhaarigen Kameraden im Rücken der Madonna gebreitet, Petri Kopf mit flacher Stirn und kantigem Gesicht dagegen ohne den Stempel geistiger Bedeutsamkeit gelassen und die portraitartigen Typen der übrigen Jünger durch Zusammendrängung und die dunkle Rückenseite des Lesers theilweise ihrer Wirkung beraubt. Anmuthlos die Krümmung von Johannes Oberkörper in der steifgefalteten

langärmeligen Tunica, fehlerhaft die Verbindung des massigen Oberschenkels mit dem spindeldürren, unter dem Kleide verschwindenden Unterschenkel —, die verdunkelten Localfarben nach der Restaurirung ohne Leuchtkraft und Durchsichtigkeit.

Ein Kleinod dieser Tafel bildet des Propheten Kopf unter kleidsamer Kappe, deren Ueberfall zugleich den Nacken schirmt. Schlichtes Haar fällt an den Schläfen auf den runden Kragen, um die Brust legt sich ein knappes Aermelgewand und die trefflich in den Raum gefügte Halbfigur hebt sich plastisch von dem dunklen Hintergrunde. Es ist ein Künstlergesicht, dessen gesenkte Lider nur einen schmalen Streif der Iris dem Lichte öffnen, aus dessen feinem geschlossenen Munde die Lauterkeit bescheidenen Sinnes spricht —, und die durchgeistigten, von weihevoller Empfindung belebten Züge erregen immer wieder die Neugier nach dem Namen ihres Trägers, den man in Schühlein oder einem Fachgenossen aus dem Freundeskreise des Malers vermuthen mag.

Bei der Vergleichung des Bildes mit der entsprechenden Tafel zu Grossgmain ergeben sich nicht unerhebliche Verschiedenheiten, indem Petrus dort in voller Persönlichkeit und mit dem hochaufsteigenden Scheitel des Feuerkopfes an hervorragender Stelle steht, Maria zwar nicht an seelischer Tiefe, wohl aber an Feinheit der äussern Erscheinung die Madonna des Binger Gemäldes übertrifft und Johannes weder im Schnitt des Gesichts noch in der Körperhaltung Uebereinstimmung oder Verwandtschaft mit der entsprechenden Figur dieser Gruppe erkennen lässt. Hier wie dort stirbt die Mutter des Herrn — ein eigenartiger Zug der schwäbischen Schule — im Kreise der Apostel ausserhalb des Lagers, aber statt des seitlich aufgerichteten Bettgestells begrenzt ein Nischenbau mit vorgelegter Säule in Bingen das Gemach; tiefempfundene Trauer bewegt hüben wie drüben die Zeugen, doch von ergreifenderem Ausdruck in den lichtumstrahlten Köpfen zu Grossgmain, während der Binger Prophet des letzten Jüngers düstere Figur an der Bettstatt entschieden in den Schatten stellt.

Ursprünglich schmückten Opferung und Tod Mariä beide Seiten eines Predellaflügels, der zersägt und in neue Rahmen gefasst, an den Seitenwänden des Chors befestigt wurde, während das beschädigte, der Prophetenköpfe beraubte Gegenstück dem Untergange preisgegeben blieb. Aus der Sammlung des Oberstudienrathes Dr. Hassler zu Ulm sind beide ausgeschnittene Köpfe später in das württembergische Staatsmuseum gekommen, so dass nunmehr auch in diesen Bruchstücken die Spuren von Zeitbloms Thätigkeit zu verfolgen sind — freilich nicht ohne Bedenken über ihren Zusammenhang mit verwandten Gebilden, indem die schwer bestimmbaren Binger Portraits zu einer Folge von



III Prophetenköpfe von Barthol. Zeitblom.

STAATSMUSEUM IN STUTTGART.

acht gleichartigen Täfelein gehören, deren jedes das Nischenbrustbild eines Propheten mit oder ohne Rolle enthält und alte Ueberlieferung an einige dieser Reste Schühleins Namen knüpft (siehe Abb. III.). Man sagt, dass ein Theil der Blätter Altarbildern des Klosters Zwiefalten angehörte, das 1448 in den Besitz der Pfarre Bingen gelangte und dessen Abt Georg — 1474 bis 1515 — beide Gotteshäuser von Künstlern der Ulmer Schnitz- und Malerschule verzieren liess; doch losgerissen von dem Ganzen, dem sie einst verbunden waren, fehlt den Köpfen die Marke der Werkstatt wie des Ortes: bei manchen Besonderheiten der Auffassung geht durch die Reihe ein gemeinsamer Zug — die Spiegelung des Lebens, die Versinnlichung der innern Natur in protraitartiger, ungeschminkter Form.

So gross der Abstand zwischen dem geistvollen Greisenkopf, der mit silberfarbnem Haar und Bart umflorten Blicks — die Linke wie zur Stillung leisen Schmerzes vor die Brust gelegt — im Schmuck des Turbans in der That an einen Herold des alten Bundes erinnert und dem blöden Gesicht jenes Philisters, dessen glotzende Augen und offener Mund nur die Verständnisslosigkeit für geistige Interessen bezeugen, dessen bäurische Jacke und wundersamer Spitzhut die Herkunft aus den untern Schichten der Gesellschaft ahnen lassen: die Gegensätze der Charakteristik rinnen in leichten Uebergängen bis zu dem letzten genrehaften Gliede ineinander und die gröberen Schattirungen tragen nicht das unzweifelhafte Zeichen einer andern Hand. So mögen diese wie jene bis zu voller Klärung des Urtheils vorderhand als Ausfluss desselben Pinsels gelten, der die Binger Nischenbilder schuf, von denen hier der Künstlerkopf aus dem Tode Mariä, älter, stumpfer, wiederkehrt. Der Weltverächter mit gerunzelter Stirn unter chinesischem Hut, freudlosem Blick und unmuthvoll zusammengepressten Lippen, wie sein tiefer verhüllter, fast unheimlicher Kamerad, dessen spähende Augen und unedler Mund Fanatismus oder Arglist und niedrige Gesinnung verrathen; hier der Gelehrte in dem faltenreichen Kleide mit dem sanften Blick und der Ruhe des Weisen — ohne Grund als Portrait des frommen Dichters Amandus Suso aufgefasst — dort das derbe Gesicht eines Mannes von bürgerlicher Biederkeit in reicher Tracht und das schärfere Profil eines zweiten Turbanträgers, dessen Stirn und Nase eine schiefe Linie verbindet, die mit dem Umriss des halbgeöffneten Mundes den Umfang der geistigen Beschränktheit zeichnet: — sie alle erscheinen als Vertreter des Volks aus verschiedenen Ständen trotz der Betonung von zufälligen Besonderheiten in das Gebiet des Allgemeinen emporgehoben.

Unfraglich steckt in diesen »Prophetenköpfen« der Ulmer Schule

noch manches Räthsel, dessen Lösung nur emsige, von Glück begünstigte Forschung in Archiven und Vergleichung der Originale herbeizuführen vermag. Erneuter Untersuchung muss ferner die Entscheidung vorbehalten bleiben, ob die kolossale Freske Johannes des Täufers von 1499 am Giebel der Blaubeurer Klosterkirche in Wahrheit — wie Schnaase aus der grossartig schlichten Körperbildung und Gewandbehandlung folgert — Zeitblom oder einem seiner Mitarbeiter zuzuschreiben sei [5]). Die schwach erkennbare obere Rundung der letzten Ziffer lässt kaum einer andern Deutung als auf 99 Berechtigung, da gegen die Datirung von 1490 das Wappen des Abtes Gregor Rösch zwischen den Ziffern entschiedenen Einspruch erhebt. Allenfalls bliebe die Lesart zwischen 1498, wie der Geschichtschreiber des Klosters, Ergezinger, angenommen und dem folgenden Jahre zweifelhaft: Abt Gregor war es, der nach seiner Erhebung zum Vorstande der Ordensbrüder 1495 dem Werk seines Vorgängers Heinrich Fabri die Vollendung geben, den Chorstühlen und Altarbildern der Klosterkirche die Wand- und Deckenbilder hinzufügen liess.

Belangloser mag die Frage nach dem Alter der Flügelbilder aus der Moritzcapelle in Nürnberg mit den Einzelgestalten der heiligen Ursula und Margaretha auf Goldgrund, wie der grösseren Gemälde erscheinen, welche — ehemals in der Carmeliterkirche — jetzt in der königlichen Galerie zu Augsburg als schönes Denkmal Meister Barthels prangen. Alle Stimmen einen sich über die Urheberschaft beider Werke, die in Formengebung und Charakteristik des Malers durchaus würdig, als Erzeugnisse von hoher Vollendung der Zeit seiner künstlerischen Reife angehören. Namentlich ergeben die Scenen aus der Legende des Bischofs von Terni auf den augsburger Tafeln (siehe Abb. IV.) durch Tiefe der Auffassung, übersichtliche Anordnung, sorgfältige Zeichnung und kräftige Farbengebung den vorgeschrittenen Standpunkt des Künstlers, der in dem Märtyrer noch einmal das Portrait des hochgelehrten Kirchenfürsten Friedrich von Zollern wiederholt. Vereinzelte Formen der Gothik lassen schliessen, dass diese »zur Ausfüllung eines überwölbten Wandfeldes« bestimmte, oben abgerundete Gemälde um die Scheide des Jahrhunderts entstanden seien und somit früher als das Bildniss des Papstes Alexander von 1504 datiren, das mit dem Seitenstück — zwei würdevolle Mönche — in demselben Saale hängt.

Erhabene Ruhe, Gottvertrauen und Anspruchlosigkeit der Gesinnung

[5]) Für die Lösung dieser Frage hat der Buchhändler Baur die ebenso schwierige als kostspielige Photographirung des Wandgemäldes in Aussicht genommen, an dessen Ausführung sich — nach erfolgter Restaurirung — die Aufnahmen der Altarflügel- und Predellenbilder schliessen sollen.



IV. Martertod des heiligen Valentin. Von Barthol. Zeitblom. Galerie zu Augsburg.

verklären die milden Züge Valentins, der in der Heilung eines epileptischen Knaben — dem Sohn des römischen Gelehrten Kraton, nach Andern einer Wittwe — seine Wundermacht bethätigt, dann selber in Fesseln geschlagen, vor dem Kaiser Decius den christlichen Glauben vertheidigt, durch das Fenster seines Kerkers den Träger des Richtschwertes segnet und zuletzt furchtlos sein Haupt den Keulenschlägen heidnischer Schergen bietet, um deren Seelenheil sein letzter Athem fleht. So ergreifend die Empfindung der Mutter des Kranken und so wirkungsvoll der sittliche Ernst in den Mienen der Gefangenen, des Richters, Henkers und Zeugen, so wohlthuend die Dämpfung der Mordlust in den Gesellen, von denen nur der Letzte in grimmiger Begier den Knittel schwingt: ein Hauch jenes Geistes, der in dem überzeugungstreuen Bischofe lebt und webt, durchdringt die Gemüther seiner Freunde und Widersacher. Im Schmuck des violetten, von prachtvoller Schliesse zusammengehaltenen Mantels, der golddurchwirkten Dalmatica und kostbaren Mitra bewahrt der Seelenhirt die evangelische Tugend jener Demuth, welche doch der Willkür des Tyrannen sich nicht beugt. Ermangelt das bleiche Gesicht in dem Umriss der hagern Wangen, dem Schnitt des faltig eingerahmten breiten Mundes, dem flachen Kinn und glatten Haargeriesel aristokratischen Formenschwungs, so leuchtet aus den grossen Augen die Seele, aus der sanften Miene der Adel des Gemüths. Wie verständnissvoll die Nebenpersonen den Gehalt der Handlung erfassen, lässt ein Blick auf den ruhig erwägenden Richter, den tiefbewegten Vollstrecker des Gesetzes und den theilnehmenden Zuschauer vor dem Kerkergitter ersehen: von der Idee des wahren Glaubens die ernsten Züge erfüllt, die Derbheit der Schergen durch einen Anflug menschlich wahren Mitgefühls gemildert, das in dem breiten Gesicht des Knechtes vor dem Bischof deutlich sichtbar wird — und das düstre Drama durch lichte Farbentöne und anmuthvolle Formen der Landschaft mit heiterm Schein verklärt.

Rüstig schuf der Meister weiter und vollendete 1507 für die Kirche zu Gross-Süssen die Malereien eines Flügelaltars, der zweihundert Jahre später durch eine von den Franzosen unter Villars angeschürte Feuersbrunst zugrunde ging. Den Sculpturen des Schreins, über dessen Bekrönung sich ein geschnitztes Crucifix erhob, dienten Scenen aus der Legende des heiligen Nicolaus auf dem rechten, des heiligen Wolfgang auf dem linken Flügel zur Erläuterung; auf den Aussenseiten war die Verkündigung, an der Staffel die Kreuztragung dargestellt und des Verfertigers Name neben die Figur eines Heiligen gesetzt.

Als eine erfreuliche Thatsache darf der Umstand bezeichnet werden, dass bei der Restaurirung des bekannten Altarwerkes aus dem

Kloster Adelberg von dem Maler Fr. Dirr am 7. März v. J. die Ziffer 1511 — als Datum dieser Schöpfung — an der Predella aufgefunden worden ist. Infolge erheblicher Beschädigung der äussern Flügelgemälde — Geburt Christi und Heilige drei Könige — wie des Staffelbildes, das den Heiland in der Mitte der Apostel zeigt, war eine umfassende Wiederherstellung des Altars nothwendig geworden, die langsam ihrer Vollendung entgegengeht und die ursprüngliche Anmuth und Formvollendung — namentlich der Verkündigung und Krönung Mariä auf den Innenseiten der Flügel — in helles Licht zu setzen verspricht. Unverkennbar tragen diese Bilder das Gepräge von des Künstlers Hand, nicht blos in dem Schnitt der Gesichter, in Gruppirung und Ausdruck der Köpfe, die überall von ernster, demüthig frommer Gesinnung oder feierlicher Würde belebt, besonders in dem eigenartigen, von langem Bart und Haar umwallten Haupt Gott Vaters, die lautre Anschauung des Malers widerspiegeln —, sondern auch in der einfach angelegten, wenig gebrochenen Gewandung, wie sie die ruhige Haltung oder mässige Bewegung der schlanken Figuren bedingt, und der mild harmonischen, gesättigten, kraftvoll wirkenden Farbe. Als charakteristisch findet M. Bach bei der Jungfrau die Bildung des goldgelben, langsträhnig über die Schultern niederfallenden Haars, bei Melchior, dessen Glieder eine knappe Tunica umschliesst, das braune Colorit. In gleichem Masse bietet die Apostelgruppe der Predella, in welcher Christi Haupt durch eine viereckige Oeffnung zur Aufbewahrung der Monstranz verunstaltet worden war, zur Kenntniss des Zeitblomschen Kunstcharakters und zur Vergleichung mit den Erzeugnissen aus seiner Blütezeit eine verlässliche Unterlage. Nachdem Professor Pressel in Ulm die Photographirung dieser Gruppe in zwei grossen Blättern veranlasst hat, darf auch der Hoffnung auf photographische Abbilder der Flügelgemälde — vielleicht mit Einschluss der Predella in kleinerem Format zum Handgebrauche — Raum gegeben werden.

Ausserdem hat man den Erzeugnissen seiner Hände zwei Fragmente zugezählt, von denen das Eine, aus der Wolfgangkirche in das Rathhaus zu Rothenburg übertragen auf den Flügeln eines verschwundenen Altars die Marter St. Sebastians und Scenen aus der Legende des heiligen Wolfgang zu Regensburg, in dem Monogramm B Z — mit der Jahreszahl 1514 — die zweifelhafte Marke seiner Herkunft zeigt. Bräunliche Töne und dunklere Schatten als Zeitbloms Pinsel entflossen, lebhaft bewegte Gestalten und abweichende Gesichtsformen lassen ein fremdartiges Element erkennen, das in der Annäherung an die Richtung Holbeins d. A. auf mittelbaren Einfluss des augsburger Meisters zu weisen scheint.

Den zweiten, nach langer Verwahrlosung wiederhergestellten Ueberrest bilden die Flügel eines Altars, der als Geschenk des Ulmer Bürgers Martin Neubronner 1605 in das Eigenthum der Stadtkirche zu Blaubeuren übergegangen und dessen Mittelbild — Kreuzigung Christi, vielleicht von Altdorfer — ohne Rücksicht auf ursprünglichen Zusammenhang — erst von dem Stifter mit den Seitentheilen zu einem Ganzen vereinigt worden ist. Bekannte, oft behandelte Stoffe und Gestalten aus Zeitbloms früheren Bildern sprechen für die Aechtheit der Bilder, aber zugleich treten mehrfache, zum Theil durch die Restaurirung hervorgerufene Abweichungen hervor, die vor wiederholter eingehender Prüfung ein abschliessendes Urtheil nicht gestatten. So erscheinen die Verkündigung auf den Aussenseiten, Geburt Christi und Tod Mariä auf den Innenseiten der Flügel unter liebevoller Behandlung des Beiwerks mit grösserem Fleisse ausgeführt, in der ersten, Schongauers Kupferstich nachgebildeten Scene, dessen Härten vielfach ausgeglichen, bei der Jungfrau durch leichte Striche die Reize jener anmuthvollen Figur, ohne Minderung der Schönheit, in die Tugend eines deutschen Frauengemüthes umgewandelt. Goldiges Haar fällt hier wie dort auf den Mantel, allein es schmiegt sich glatter auf dem Gemälde um die gerundete Wange, und wenn dort die knöchernen Finger der feinen Hand mit unnachahmlicher Zierlichkeit sich in die Falten des Ueberwurfes verstricken, liegt hier die breite steife Rechte unschön vor der Brust, als solle sie den Schlag des Herzens dämpfen — und statt der Holdseligkeit jenes Weltkindes leuchtet aus den gesenkten Augen des seitlich geneigten Hauptes frommer Sinn, erklingt aus dem Munde die Stimmung einer Heiligen; anspruchlos die kniende Figur, reich gefaltet die Gewandung, deren kühle Farbentöne — das tiefe Blau des Kleides und des Mantels grünlich blauer Schiller — kaum die Schaulust wecken: schmucklos, ohne Teppich, das Quadergestein.

Näher an die Schöpfung auf dem Heerbergaltar schliesst sich die Geburt. Kopf und Nimbus der Madonna füllen den Rundbogen einer Ruine, die, im Styl der Renaissance, Motive der entschwundenen Gothik beibehalten hat. Fast unverändert die Hauptgestalten — Maria blos durch vollere Rundung des jugendlichen Gesichts und weiche Faltung ihres Mantels von dem Bilde der Mutter auf jener Tafel unterschieden —, Josef mit der Kerze, das Hirtenpaar zur Linken und die Engelsgruppe in gleicher Weise aufgestellt —, die Verkündigung an die Hirten dagegen auf die entgegengesetzte Seite verschoben und der luftige Chor mit Rankengewinden, wie auf der vorigen Tafel, überspannt. Wird Josefs ernste Miene nur von schwachem Widerschein geistigen Lichtes erhellt, so durchdringt um so tiefere Empfindung die

sinnige Miene des Greises, der über die Brüstung auf den neugebornen Heiland niederschaut.

Wie nahe der Gedanke an blosse Nachahmung des Heerbergbildes durch einen Schüler liegen mag, da auch das Kindlein mit dünnen ungelenken Gliedern dieselbe Lage erhalten hat: angesichts der durchgebildeten, von einem reifen Geist beseelten Gestalten fällt es schwer, diese Voraussetzung festzuhalten. Des Künstlers Phantasie — wenn je — erst spät und kaum bemerkbar durch die Anschauung italienischer Gebilde zu freiem Fluge angeregt, beharrte in dem Kreise der heimatlichen Schule und ihrer Stoffe, ohne neuen Entwürfen nachzuspähen; aus Mangel an Erfindungsgabe fielen seine Blicke häufiger auf frühere Erzeugnisse, deren Wiederholungen fast immer Spuren des Fortschritts seiner Studien und seiner Technik hinterlassen haben, und so gewinnt der Glaube an des Meisters Handschrift auf diesen Tafeln, ohne die veränderten Züge zu übersehen, festeren Grund.

Abweichend von dem früher geübten Brauch hat der Maler in der letzten Scene die Gottesmutter auf das Polster ihres Lagers gebettet und die Jünger (siehe Abb. V.) zu beiden Seiten der niedrigen, ohne Seitenlehnen und Pfosten gezimmerten Bettstatt unter Anwendung eines hohen Augenpunktes staffelförmig — freier als in Bingen — über den schmalen Raum vertheilt. Minder abgezehrt, in den rundlichen Wangen, volleren Lippen und dem feinen Kinn von weicherem Umriss, ist Maria wohl in Tracht und Haltung, aber weniger in dem schärferen Ausdruck der bleichen Miene, des leicht geöffneten Mundes und der verschleierten Augen, der Madonna des genannten Bildes verwandt und hat bei dem vergeblichen Bemühen, die Sterbekerze festzuhalten, in der Kreuzung ihrer Hände ein beliebtes Bewegungsmotiv des Colmarer Meisters aufgenommen. Ohne Unterbrechung des Zusammenhangs durch abgewendete Gesichter sind in der Apostelgruppe die meisten Köpfe gut hervorgehoben und ohne Steigerung der Empfindung hier und da mit reicherem Gedankeninhalt als in früheren Darstellungen erfüllt. So blitzt aus Petri Auge ein heller Strahl des Geisteslichtes, während Stirn und Mund die Festigkeit des Willens bezeugen, so erscheinen die knienden Apostel im Vordergrunde fast grossartig aufgefasst und Philippus kantig starrer Kopf zeichnet das Abbild einer charaktervollen Persönlichkeit. Nicht minder anziehend als der scharf begrenzte Schattenriss des lesenden Apostels wirkt das Profil des betenden, von innigem Mitgefühl belebten Jüngers zu Häupten Mariä, wirkt das greisenhafte Haupt des Kerzenhalters durch massvolle Ruhe und Verwandtschaft mit des Meisters eigenem Portrait am Heerberger Schrein. Oder wäre es Täuschung, in dem kurzen flachen Kinn, dem leicht-



V. Tod Mariä. Flügelgemälde von Barthol. Zeitblom? Pfarrkirche zu Blaubeuren.

NACH EINER PHOTOGRAPHIE VON C. BERGER IN ULM.

geschweiften Munde, der hagern Wange, die Aehnlichkeit der Physiognomie mit leisen, durch den Lauf der Zeit bedingten Wandlungen zu entdecken; aus den tieferen Augenhöhlen mit trauernd verhüllten Sternen, der eingesunkenen Nasenwurzel, dem erbleichenden, nicht mehr gekräuselten Haar und dem dünneren, glattgestrichenen Bart zu schliessen, dass anderthalb bis zwei Jahrzehnte Zwischenraum die beiden Werke trennen? Wenn kein blosses Spiel des Zufalls obgewaltet, könnte den Künstler wohl der Hinblick auf das nahende Ende zur Wiederholung seines Bildnisses an dem Sterbebett der Madonna bewogen haben, wo sein gekrümmter Nacken und abwärts gesenkter Blick den Druck des Erdendaseins und der Jahre ahnen lassen, indess die Seele der Himmelskönigin, in verjüngter Gestalt an die Brust des Sohnes geschmiegt, von lieblichen Engeln gehoben, sich zu den Höhen des Paradieses schwingt. Dieser Vorstellung entspricht die Ausführung des Kopfes, den man, auf die Trauerklage des Apostelchores lauschend, in ernstes Sinnen über Zeit und Ewigkeit versunken sieht.

Allein wenn unter Vorbehalt des angedeuteten Zweifels dies späte, vielleicht letzte Denkmal Zeitbloms in die Jahre 1512—17 fallen würde, so erhebt doch das spätgothische Ornament in dem Schnitzwerk der Bekrönung wie in architektonischen Gliedern gegen diese vorgerückte Datirung Widerspruch, und es wird noch genauer fachmännischer Prüfung unter eingehender Berücksichtigung der Restaurirungsänderungen bedürfen, um völlige Klarheit über den Urheber und die Entstehungszeit dieses beachtenswerthen Kunstwerks zu verbreiten.

Bei dem Mangel an festen zuverlässigen Beziehungen zwischen Barthels beglaubigten Schöpfungen und den Tafeln zu Grossgmain bleibt der Name jenes Künstlers, der vielleicht auf schwäbischem Boden seinen Bildungsgang begonnen oder fortgesetzt, durch Reisen nach Nord und Süd wie durch Naturstudien dem Schaffenstriebe freiere Bahn erschlossen und auf der Rückkehr von Italiens blühenden Gefilden die trefflichen Gemälde in der Nähe von Salzburg vollendet haben mochte, nach wie vor in Dunkel gehüllt. Minder einseitig als der Ulmer Maler, den er an Beweglichkeit der Phantasie und technischer Fertigkeit, in der Beherrschung des Stoffs wie in der Charakteristik übertraf und von dem er sich durch weltlicheren Sinn und freiere Anschauungen, durch stärkere Betonung des menschlich Wahren, unterschied, hat der unbekannte Zeitgenosse in der Opferung und dem Tode Mariä zwar nicht leise Einwirkungen der schwäbischen Kunst und Martin Schongauers verleugnet, allein er ist zu tieferer Naturauffassung und jener Spiegelung der Wirklichkeit durchgedrungen, die in dem Streben nach realistischer Treue auch zufällige Besonderheiten zu Merk-

malen allgemeiner Eigenschaften umzuprägen weiss, und hat in der fremdartigen Sendung des Geistes — die wohl als Frucht des Aufenthalts im Süden gelten darf — wie in dem Wettstreit des alten und des neuen Glaubens Compositionen geschaffen, denen das Schwabenland schwerlich ein Seitenstück gegenüberzustellen vermag.

Die Schwierigkeit ihrer Classificirung ist aus dem Urtheil bewährter Kenner zu ermessen, welche zwar in der Ablehnung von Zeitbloms Urheberschaft einig sind, in der Bestimmung des allgemeinen Kunstcharakters jedoch um so weiter auseinandergehen. Während Professor Woltmann nach wiederholter Besichtigung die Uebereinstimmung der Grossgmainer Bilder mit der schwäbischen, ja mit der Ulmer Schule ohne Einschränkung anerkannte, hat Schnaase den Gemälden eine durchaus isolirte Stellung angewiesen, durch den Zweifel an ihrer Ausführung in Tempera jedoch verrathen, dass er schwerlich die Originale gesehen. Ulmer Kenner der altdeutschen Malerei weisen nach Prüfung der Photographien gleichfalls den Zusammenhang mit der heimischen Schule zurück und wollen im Hinblick auf die perspectivische Anordnung der Fussböden, den reichgemusterten Goldgrund und die Kleidung der Schriftgelehrten nur Einwirkungen der flandrischen Kunst gelten lassen. Ebenso entschieden als Hofrath Dr. v. Lehner — Sigmaringen — verneint Professor Dr. Haakh die Identität Zeitbloms mit dem Schöpfer der Grossgmainer Tafeln, der nicht blos in den reichhaltigen Compositionen, sondern vorzugsweise in dem Ausdruck der Köpfe, »die so wenig der Individualität als der Idealität ermangeln,« ein höheres Mass von Kunstbegabung bethätige und in dem Costüm wie in der Behandlung der Haare bemerkbare Abweichungen von der Weise des schwäbischen Meisters zeige, dessen Portraittypen aus Mangel an fruchtbarer Phantasie sich nicht selten wiederholen. Liebt Zeitblom glatte Strichelung oder flaches Geriesel des Haars, so mischt jener mit einfacher Scheitelung und welligem Flusse krauses Gelock, wie es Petri Scheitel und Wange, wie es Johannes Schläfe bekränzt.

Wird die Geburt Barthels nach dem Selbstportrait am Heerbergaltar, das ihn kaum als Fünfziger — nach Schnaase als einen Mann von 40 bis 50 Jahren, nach Professor Dr. Haakh im Alter von über fünfzig Jahren — erkennen lässt, so war ihm ein Lebensabend von 66 bis 70 Jahren vergönnt, da eine von Dr. Pressel in Ulm aufgefundene Hüttenrechnung noch 1518 seinen Namen nennt, während die Bürgschaft für den Maler Bochsdorfer vor 1521 erloschen war. Inhalt jenes Schriftstücks hatten »Bartlme Zeytblum und Martin Schaffner von dem Getter (des Oelbergs) rot anzestreichen, von den Knöpfen zu vergulden und von den Gilgen und Blumen zu malen 28 𝔤 27 Sh. 6 Hr.« als Zahlung erhalten.

Eine stattliche Reihe von grössern und kleinern Werken bekundet den rastlosen Fleiss des Künstlers bis an das Ende seiner Tage, lässt den Einfluss hervorragender Zeitgenossen, aber auch das Beharren in der selbstgewählten Richtung sichtbar werden, führt den Beschauer an friedlich stillen Scenen und schlichten Einzelgestalten vorüber, in denen die Wahrheit und Reinheit des Gefühls mit den Unvollkommenheiten der Körperbildung versöhnt. Unter den Heiligen versinnlichen Gestalten aus gelehrten und künstlerischen Kreisen wie aus dem Volke seiner Heimat nicht blos die Lauterkeit und Innigkeit religiöser Ueberzeugung, sondern bilden zugleich eine Portraitgalerie, deren Verwerthung für die Culturgeschichte der Wissenschaft als lohnende Aufgabe vorbehalten bleibt. Ist das Naturgefühl und Formverständniss noch in spätern Werken hin und wieder mangelhaft, die Gliederung der Figuren kümmerlich und steif, die Modellirung vieler Köpfe stumpf und kantig, so zeigen die Gestalten doch ansprechende, selten gezwungene Haltung und kommen in der einfach angelegten, im Wechsel von langgezogenen Bogenlinien mit breiten Flächen bisweilen schwungvoll ausgeführten, dann und wann knitterig gebrochenen Gewandung meist zu vortheilhafter Wirkung der Persönlichkeit. In der Weiterbildung seines Kunstgeschicks zog der Maler die Vertiefung der Charaktere innerhalb des engen Kreises der behandelten Stoffe den Schöpfungen neuer umfangreicher Werke vor und so vermochte er die Portraittypen wie die Köpfe der Heiligen in seltener Durchbildung auszuprägen, in dem Tode Mariä des Neubronnerschen Altars — um ein besonderes Beispiel anzuführen, — die lyrische Gefühlstimmung durch den Inhalt weiter Weltanschauung zu verstärken, die Züge der Apostel aus dem Schatz der eignen Lebenserfahrung mit reicherem Gehalt zu erfüllen. Lassen seine Heiligen die ideale Hoheit der alten Cölner Schule vermissen, so bewahren sie doch in Tracht und Haltung, mit dem Nimbus auf goldnem Hintergrunde, noch ein alterthümliches Gepräge, das bei dem Mangel genrehafter Züge und bei der spärlichen Verwendung der Landschaft an die Blütezeit der Gothik mahnt, in der portraitartigen Individualisirung den Beginn der neuen Kunstauffassung verräth.

Im Gegensatz zu Roger van der Weyden, der die Gemüther durch Schaustellung tragischer Vorgänge zu erschüttern liebte und in dem ergreifenden Ausdruck des Seelenlebens die grossen Häupter der flandrischen Malerschule übertraf, dämpfte Zeitblom auch da noch den gewaltsamen Ausbruch der Leidenschaft, wo der Stoff die Steigerung zu Kampf und Streit, zu Schmerz und Klage gebot. Seine Schöpferkraft blieb vorzugsweise auf Scenen aus dem Marienleben und der Legende, ohne Entfaltung neuer, ohne Ausführung grossartiger Gedanken,

ohne dramatische Erregung und Bewegung beschränkt. Treffliche Einzelfiguren, deren meist längliche, bisweilen scharf geschnittene Gesichter mit gerader, von der Stirn durch starke Biegung abgesetzter Nase, kleinen, hier und da geschlitzten Augen und feingezeichnetem Munde — wie ihn des Meisters eignes Bildniss zeigt — die Einfalt einer treuherzig biedern, hier durch milden Sinn und Frömmigkeit, dort durch tiefen Ernst und Demuth, oder Innigkeit und Wärme des Gefühls belebten Natur widerspiegeln, haben die Typen seiner Fach- und Zeitgenossen für die Nachwelt aufbewahrt. Des Meisters ernster Sinn blieb der Schwärmerei für die Geheimnisse des Uebersinnlichen wie blosser Zerstreuung durch inhaltleeres Weltgetriebe vielleicht in gleichem Grade abgeneigt und vor dem Streben, die seelischen Zustände in den Körperformen klar und lichtvoll zu versinnlichen, trat selbst die Freude an der Natur in den Hintergrund.

In der Behandlung des Stoffes blieb der Künstler auf die Milderung scharfer Brüche und Erhöhung des malerischen Reizes durch den Schiller von Goldbrokat, Verzierung und Umbiegung der Säume bedacht, behandelte die Landschaft dagegen trotz der zarten Ausführung des blumigen Vordergrundes und des Farbenspiels der Bäume oder Felspartien sichtlich als Nebenwerk und verwob sorglos die Formen verschiedener Stile in ruinenhafte Architektur. Harmonie, Kraft und Klarheit der Farbe, die in dunklen Tönen nicht der Wärme, in helleren nicht der Leuchtkraft entbehrt, werden ihm als unbestrittene Vorzüge zugeschrieben, aber nicht die Feinheit des Gefühls für den Rhythmus der Gruppirung, nicht die Kraft zu lebhafter Bewegung der Gestalten, die meist in idyllischem Frieden die edlen Eigenschaften des Gemüths und die Tugenden des schwäbischen Volksstamms bewahren — wie ja ein anheimelnder Zug von Treue und Gutherzigkeit auch um des Meisters Lippen spielt. Abhold dem Treiben des Volks im Uebermuth berauschender Lust oder dem Wirbel wilder Leidenschaft, milderte Zeitblom in der Darstellung naiver Züge äussern Formenreiz und liess bei der Spiegelung der innern Eigenschaften die Anschaulichkeit des Gebahrens in den Schatten treten.

Nur schwer lässt sich mit diesem Seelenfrieden und mit der Richtung auf die ernsten Ziele des Daseins die Freude an losen Schwänken und Possen, an Fastnachtspielen und andern Belustigungen vereinigen, wie sie in Miniaturen und Zeichnungen für den Holzschnitt oder Kupferstich damals hier und da zu Tage trat. Was Harzen über die Vielseitigkeit seiner Thätigkeit vermuthet hatte, dürfte ebenso haltlos sein als die Unterschiebung einer Folge von Kupferstichen, welche in dem Monogramm b⨯s unzweifelhaft auf eine andere Adresse weisen.

Die berühmte Bilderhandschrift aus der Sammlung des Fürsten Waldburg-Truchsess in Wolfegg veranschaulicht allerdings das Weltleben wie es in Krieg und Frieden, Handel und Wandel, geselligem Vergnügen und in rüstiger Arbeit sich entfaltete und die allegorischen Figuren der Planeten, wie die Gaukler, Fechter, Jäger, Krieger, Stadt- und Landbewohner tragen das Gepräge mittelalterlicher Zeit; aber die anziehenden Gruppen und ausdrucksvollen Einzelgestalten haben mit Zeitbloms schlichter Weltauffassung wenig gemein und lassen in den allgemeinen, der Ulmer Schule verwandten oder angehörigen Zügen der Forschung über ihren Ursprung weiten Raum. So reich das Schwabenland an künstlerischen Kräften, die hier Ulm, dort Augsburg zu berühmten Pflegestätten deutscher Kunst erhoben: die Namen vieler hochbegabter Meister deckt noch immer der Schleier der Vergangenheit.

Raphael's Jugendentwicklung und die neue Raphaellitteratur.

Von **Anton Springer.**

Das Studium Raphael's hat in den letzten zwei Jahren einen entschiedenen Aufschwung genommen. Während bis dahin die Beiträge zur genaueren Kunde Raphael's, die kritischen sowohl wie die historischen, nur spärlich strömten, wenden sich jetzt ältere Forscher und jüngere Kräfte mit offenbarer Vorliebe dem italienischen Meister zu. Richard Förster erörtert mit gründlicher Sachkenntniss und mit treffendem Scharfsinn Raphael's Thätigkeit in der Farnesina [1]; H. Hettner schlägt eine neue Erklärung der Fresken in den Vaticanischen Stanzen vor und bringt den Inhalt der Gemälde in der zweiten und dritten Stanze mit den Verhandlungen auf dem lateranischen Concil in unmittelbaren Zusammenhang [2]; A. Schmarsow prüft eingehend den Antheil Raphael's an den Fresken Pinturicchio's in der libreria zu Siena [3]; Eugène Müntz, welcher sich um die Aufhellung der Künstlerverhältnisse am päpstlichen Hofe im fünfzehnten Jahrhundert so grosse Verdienste erworben hat, beschenkt das französische Publikum mit einer umfassenden, reich illustrirten Biographie des Urbinaten [4], der Pseudorusse Lermolieff endlich widmet mehrere Abschnitte seines bekannten kritischen Werkes [5] der Entwicklungsgeschichte Raphael's.

Für die späteren Jahre Raphael's bieten diese neuen Forschungen keine so reichhaltige Ausbeute wie für seine Jugendperiode. Das überlieferte und von den früheren Biographen fixirte Bild Raphael's am

[1] Farnesina-Studien. Ein Beitrag zur Frage nach dem Verhältniss der Renaissance zur Antike. 1880.

[2] Italienische Studien. Zur Geschichte der Renaissance. 1879.

[3] Raphael und Pinturicchio in Siena. Eine kritische Studie. 1880.

[4] Raphael sa vie, son oeuvre et son temps. 1881.

[5] Die Werke italienischer Meister in den Gallerien von München, Dresden und Berlin. 1880.

Hofe Julius II. und Leo's X. bleibt in allen wesentlichen Zügen bestehen. Ob Raphael einem Epigramme des Sekundos oder einem ganz ähnlich lautenden Epigramme des Philippos das Motiv für die Amoretten in der Farnesina entlehnt hat, ob in der Schule von Athen diese oder jene Sentenz des Marsilius Ficinus stärker anklingt, ob die bekannte Denkschrift über die Antiquitäten Rom's, wie Müntz behauptet, von Raphael, wie ich meine, von einem Architekten herrührt, erscheint allerdings nicht völlig gleichgiltig, da auch in den kleinsten Dingen genaue und sichere Wahrheit gesucht werden muss. Ein Zwang jedoch, das Leben und den künstlerischen Charakter Raphael's neu umzuschreiben, liegt desshalb nicht vor. Ich zweifle überhaupt, ob es neuen Entdeckungen gelingen wird die überlieferten Anschauungen über Raphael's Wirken in seiner römischen Periode umzustossen. Dazu liegt denn doch in den authentischen Werken des Meisters eine viel zu sichere Grundlage vor. Anders verhält es sich mit der Jugendzeit Raphael's. Immer wird das Belauschen der ersten Versuche eines Genius, wie er seine Kraft zu üben und zu entfalten beginnt, einen unendlichen Reiz ausüben und zur Enthüllung des Dunkels, welches darüber schwebt, locken. Vollständig lässt sich dasselbe freilich niemals erhellen. Wir sind wohl im Stande, die äusseren Einflüsse, welche die Richtung bestimmten und das Wachsthum der Keime förderten, nachzuweisen. Die Selbstthätigkeit, die innere Triebkraft, welche der Fortbildung des Keimes diese und keine andere Gestalt verlieh, das Weben, Gähren und Kämpfen der jungen Künstlerseele bleibt aber für uns verschleiert. Das Gewordene auf jeder einzelnen Stufe sehen und bewundern wir, das Werden selbst entzieht sich dem Sinne des späteren Beobachters. Immerhin harrt in Raphael's Jugendgeschichte noch mancher der Erforschung zugängliche Punkt der Aufklärung. Lermolieff versucht dieselbe zu geben, oder hat sie vielmehr nach einer weitverbreiteten Meinung bereits gegeben. Denn Lermolieff gilt in manchen Kreisen jetzt geradeso als eine unumstössliche und unfehlbare Autorität, wie vor zehn Jahren die von dem Pseudorussen entthronten Crowe und Cavalcaselle gegolten haben.

Ich kenne kein Werk in unserer Fachlitteratur, welches eine so schlagende Wirkung hervorgerufen und eine so rasche Umwälzung der bis dahin herrschenden Ansichten herbeigeführt hätte, wie Lermolieff's allerdings überaus geistvolle und mit vornehmer Sicherheit vorgetragenen kritischen Betrachtungen über die italienischen Meister. Wie Schuppen fiel es Vielen von den Augen, gleich einer lichten Offenbarung begrüssten sie seine Urtheile und was ihnen noch gestern schwarz schien, erblicken sie heute, Dank Lermolieff's Lehren, in

reinem Weiss und umgekehrt. Lermolieff darf sich rühmen, so manchen kunsthistorischen Saulus in einen gläubigen Paulus verwandelt zu haben. Wer in künftigen Tagen die Wechselfälle in der Entwicklung unserer Wissenschaft erzählen und die heftigen Erschütterungen schildern wird, welche sie gleich im Anfange ihres Auftretens erfahren, der wird gewiss auf diese allgemeine plötzliche Bekehrung als bezeichnend für den Stand unserer Kenntnisse grossen Nachdruck legen. Damit man nicht an eine Uebertreibung in meinen Worten glaube, will ich nur ein einziges Beispiel anführen. Noch im Jahre 1879 hob W. Lübke in seiner Geschichte der italienischen Malerei (II. 485) das Verdienst, welches sich Crowe und Cavalcaselle um Giorgione erworben hatten, rühmend hervor. »Ihrer tief eindringenden Analyse wird man in den meisten Fällen folgen müssen.« Durch das Studium Lermolieff's wurde dieses Urtheil gründlich geändert. In seiner Anzeige Lermolieff's, in Lützow's Zeitschr. f. b. K. Januar 1881 sagt Lübke: »Noch wichtiger ist der Abschnitt, welcher (bei Lermolieff) über Giorgione handelt, zumal gerade dieser Meister in Crowe und Cavalcaselle's Werk eine nichts weniger als befriedigende Darstellung erfahren hat.« Im strengen Anschluss an Crowe und Cavalcaselle wird 1879 Lorenzo Lotto als ein Künstler von »proteusartiger Mannigfaltigkeit« geschildert (Lübke S. 626), dagegen 1881 Crowe und Cavalcaselle getadelt, welche den Künstler »förmlich zu einem mixtum compositum aus allen möglichen und unmöglichen Einflüssen stempeln« (Lützow's Zeitschr. S. 121). Treffender kann doch der überwältigende Einfluss, welchen Lermolieff's Buch auf unsere Kunstschriftsteller geübt, nicht dargethan werden.

Der blendende Effect des Buches erschwert die unbefangen ruhige Würdigung. Dennoch überzeugt man sich nach wiederholtem aufmerksamen Durchlesen, dass Lermolieff auch einzelne bescheidene Einreden gestatte und keineswegs den unbedingten Glauben an seine allgemeinen Lehrsätze fordere. Er zürnt z. B. gar gewaltig über die sogenannte »Beeinflussungstheorie«, welche Crowe und Cavalcaselle vertreten. Als »unwahr und unhistorisch« bezeichnet er dieselbe und ist geneigt, die von ihm in grellsten Farben geschilderte Erbärmlichkeit unserer Kunstkenntnisse ihr als Schuld anzurechnen. Sieht man aber näher zu, so entdeckt man, dass Lermolieff es nicht so schlimm meint. »Giorgione's Einfluss sehen wir nicht nur in den Jugendwerken Tizian's, er leuchtet aus den Gemälden fast aller seiner venezianischen Zeitgenossen hervor: aus denen des Lotto, des Palma, des Giovanantonio da Pordenone, des Bonifacio Veronese, des Cariani, des Dosso, des Romanino und vieler anderer mehr (S. 43). Dosso steht nicht blos unter dem Einflusse Giorgione's, sondern auch unter jenem Parmeggianino's. »Es war in

Oberitalien zu einer gewissen Zeit (1540—1560) die Parmeggianinische Eleganz durch dessen Kupferstiche zur Mode geworden und selbst so ganz verschieden geartete Künstler wie z. B. Andrea Schiavone, Giacomo Bassano, Domenico Alfani, Luca Longhi, Defendente Ferrari und andere mehr suchten dieselbe nachzuahmen« (S. 139). In den Bildern des Ercole Roberti, »von dem wir kein authentisch beglaubigtes Werk besitzen«, tritt uns nicht nur der Einfluss des Andrea Mantegna, sondern auch des Giambellino entgegen (S. 130) und vollends Jacopo de' Barbari erscheint als ein wahres mixtum compositum, von den mannigfachsten Künstlern, von dem Bildhauer Tullio Lombardi, von G. Bellini, Antonello da Messina und endlich von der Nürnberger Schule abhängig (S. 175—177).

Aehnlich verhält es sich mit den von Lermolieff verachteten technischen Beweismitteln. »Ich habe meine jungen Freunde zu warnen, die Bestimmung und Bezeichnung eines Kunstwerkes blos vom Gesammteindruck oder von der Mache, die man in demselben zu erkennen glaubt, abhängen zu lassen« (S. 222). Als wahrhaft kunstverständiger Mann erkennt aber Lermolieff dennoch aus der »Mache«, dass die Madonna Palma's in Paris nicht im Jahre 1500 gemalt sein könne (S. 25); er beweist aus der »Mache«, dass Tizian's sonst giorgionisch gedachter Amor sacro-profano ein Jahrzehnt später, als Crowe und Cavalcaselle annehmen, geschaffen wurde (S. 26), und entdeckt in der »Technik« Pinturicchio's die deutlichen Spuren der Schule, aus welcher der Künstler stammt (S. 245). An einer andern Stelle belehrt uns Lermolieff, dass der Gesammteindruck, der Typus der Gestalten, die verschiedene Harmonie der Farben, der Charakter der Landschaft die Bilder Cariani's von jenen Bonifacio's für jedes Auge deutlich trennen (S. 223) und hebt die Bedeutung, welche der violette Localton für die früheren Werke Tizian's (S. 41), die spitzen scharfen Lichter für eine gewisse Periode Palma's (S. 30) besitzen, hervor. Lermolieff steht offenbar in keinem principiellen Gegensatze zu den von ihm als Ignoranten arg verspotteten Crowe und Cavalcaselle. Er sieht nur die Bilder mit anderen Augen an, er sieht scharf, oft schärfer als seine Gegner und ist auch auf Kleinigkeiten aufmerksam, welche von anderen Kunstkennern übergangen werden. Die Resultate seiner Bilderkritik sind zuweilen überraschend neu [6]) und stets anregend. Bei aller Achtung für den Ver-

[6]) Einzelne Entdeckungen waren übrigens doch schon früher bekannt. So wird z. B. Correggio's Magdalena bereits in Bädeker's Norddeutschland (19. Aufl. S. 247) als Copie erklärt, ebenso ist auf die Wandlung der Madonnenmalerei durch Raphael (bei Lermolieff [S. 374] durchschossen gedruckt) in der deutschen Fachlitteratur bereits vorher hingewiesen worden. Dass die Magdalenen des 17. Jahr-

fasser darf aber doch ihre Nachprüfung nicht von der Hand gewiesen werden. Hier versuche ich eine solche in Bezug auf Raphael's Jugendentwickelung.

Wie war der Stand unserer Kenntnisse von Raphael's frühestem Leben und Wirken, ehe Lermolieff sein Buch herausgab? Die längste Zeit hielt man an der Erzählung Vasari's fest, nach welcher Raphael noch von seinem Vater selbst dem Perugino zur Lehre anvertraut wurde. Dabei konnte man sich beruhigen, so lange das Todesjahr Giovanni Santi's nicht bekannt war. Nun brachte aber 1822 Pungileoni das Testament und den Todtenschein Giovanni's aus dem Jahre 1494 zum Vorschein, wodurch Vasari's Angaben eine bedenkliche Erschütterung erfuhren. Rumohr war meines Wissens der erste, welcher den Widerspruch zwischen diesen Urkunden und Vasari's Bericht erkannte und eine Correctur des letzteren versuchte. Er setzte ganz richtig den Eintritt Raphael's in die Werkstatt Perugino's um das Jahr 1500 an, hielt aber an einem früheren Aufenthalte Raphael's in Perugia fest. Nach seiner Ansicht (It. F. III. 31) arbeitete Raphael, ehe er als Gehilfe dem Perugino sich anschloss, eine gewisse Zeit mit Andrea di Luigi (Ingegno) als Schüler oder als Geselle. Passavant wieder dachte zwar an Signorelli und Timoteo Viti als erste Lehrer Raphael's, da er aber den letztern bereits 1495 nach Perugia wandern lässt, so blieb jene Vermuthung ganz unfruchtbar. Durch Rumohr auf das »Räthselhafte in Raphael's frühester Epoche« aufmerksam geworden, suchte ich durch Revision aller uns erhaltenen urkundlichen Nachrichten der Wahrheit näher zu kommen. Auf der einen Seite liess sich durch die von Pungileoni veröffentlichten Acten in dem Streite zwischen Raphael's Stiefmutter und Vormund die Anwesenheit Raphael's in Urbino bis zum Jahre 1500 constatiren, auf der anderen Seite lagen deutliche Zeugnisse für Perugino's Abwesenheit von Perugia seit 1494—1499 vor. Die Folgerung, dass Raphael erst 1500 in Perugino's Werkstatt trat und bis dahin in Urbino den Unterricht genossen hatte, erschien unausweichlich und wurde auch in einem Aufsatze in Lützow's Zeitschrift 1872 (VIII. Bd. S. 68) gezogen. In populären Schriften erhielt sich die ältere Tradition natürlich länger. In Lübke's Grundriss z. B. heisst es noch in der siebenten Auflage 1876 (Bd. II. S. 222) wörtlich: »Nach dem Tode des Vaters 1494 kam der kleine Raphael zu dem Hauptmeister der umbrischen Schule nach Perugia in die Lehre«. Für die

hunderts verkappte Venusbilder sind, hat sogar ein elementares Werk (Textbuch zu Seemann's Bilderbogen S. 240) vorher dargethan. Dem in Italien lebenden Verfasser blieben natürlich diese Dinge unbekannt.

wissenschaftliche Forschung blieb aber die Thatsache feststehen. Nun galt es den Urbinatischen Lehrmeister Raphael's zu errathen. Die Antwort darauf zögerte ich zu geben. »Man kann, schrieb ich in dem Buche über Raphael und Michelangelo 1878, auf diesen oder jenen Künstler in Urbino rathen. Timoteo Viti war 1495 aus Francia's Werkstätte in Bologna nach seiner Heimat zurückgekehrt, Giovanni Santi hatte einen Schüler Namens Evangelista Pian da Mileto, der auch das Testament des Meisters als Zeuge unterschrieb«. Dieser tastenden Meinung macht nun Lermolieff ein Ende, indem er sich anschickt, Timoteo Viti als den ersten Lehrer Raphael's nachzuweisen.

Er stellt das bisher angenommene Verhältniss zwischen Timoteo und Raphael auf den Kopf. Auf Vasari's Bericht hin galt Timoteo als Schüler oder doch als Gehilfe Raphael's und ihre Freundschaft fand in den spätesten Lebensjahren des letzteren den stärksten Ausdruck. Lermolieff erkennt in ihm den Lehrer Raphael's, nimmt eine engere Beziehung zwischen beiden nur in Raphael's Jugend an und leugnet unbedingt, was Vasari von einem späteren persönlichen Verhältnisse Raphael's zu Timoteo erzählt. Die schroffe Zurückweisung Vasari's fällt um so mehr auf, als sich doch auch Lermolieff »auf mehrere Documente« beruft, aus welchen die »zärtliche Freundschaft, welche zwischen Timoteo Viti und Raphael bestand«, hervorgeht. Diese Documente sind aber nichts anderes als Vasari's Versicherungen. Dass man die Worte des Aretiner's genau wägen müsse, bestreitet Niemand, dass man aber auch mit dem Misstrauen gegen Vasari's Glaubwürdigkeit zuweit gehen könne, zeigt Lermolieff's Beispiel. Als ächter Pragmatiker sucht Vasari überall einen Zusammenhang zwischen den einzelnen Thatsachen festzustellen und erfindet denselben im Nothfalle. Er gibt gern für die Ereignisse und Thaten Motive an und überlässt sich auch hier häufig willkürlichen Combinationen. Er malt endlich das Detail reicher aus, als ihn seine Quellen berechtigen. Dass Vasari aber auch die nackten Thatsachen erfunden und bei der Angabe seiner Gewährsmänner einfach gelogen hätte, dafür konnte kein Beweis beigebracht werden. Wir werden daher auf die Einzelheiten seiner Erzählung von Timoteo's und Raphael's freundschaftlichen Beziehungen kein Gewicht legen, z. B. aus seiner litterarischen Compositionsweise es erklären, wenn er Timoteo's Weigerung, nach Rom zurückzukehren, mit seiner Heirat, die fast zwanzig Jahre früher stattfand, in Verbindung bringt. Er brauchte ein Motiv für Timoteo's Verbleiben in Urbino und fand das passendste in der Gründung einer Familie. Die Verknüpfung der Thatsachen ist falsch, diese selbst müssen desshalb nicht erlogen sein. Ueber das Mass seiner Theilnahme an den Fresken in S. Maria della

pace widerspricht sich Vasari selbst. Der Zustand der »abscheulich überschmierten« Fresken erlaubt uns nicht, die Frage aus technischen Gründen zu entscheiden. Auch über die Zeit der Entstehung der Fresken herrscht Ungewissheit: Sie werden bald in das Jahr 1514, bald in das Jahr 1518 angesetzt. Aus dem Testament Agostino Chigi's erfahren wir, dass der Capellenschmuck 1519 noch nicht vollendet war. Das alles macht die Entscheidung schwierig. Wenn aber Vasari sich auf Leute beruft, welche den Timoteo in der Kapelle arbeiten sahen und auf die Cartons verweist, welche sich im Besitze der Nachkommen Timoteo's befinden — sie werden in der That im 17. Jahrhundert als in Urbino befindlich erwähnt — so darf man, glaube ich, über das Zeugniss Vasari's nicht blos mit einem geringschätzigen Achselzucken hinwegschlüpfen und selbst einen kurzen Aufenthalt Timoteo's in Rom (»poco più d'un anno« sagt Vasari) schlechthin bestreiten. Dafür sprechen noch mannigfache Anzeichen. Lermolieff hat einen Zwischensatz Vasari's: »come si vede ancora per alcune lettere« übersehen, wenn er die wiederholten Einladungen Raphael's an Timoteo zur Rückkehr nach Rom als eine pure Fabel erklärt. Sollte Vasari's Lügenhaftigkeit so weit gehen, dass er sogar Briefe fingirt, dann freilich thun wir am besten, Vasari überhaupt in den Ofen zu werfen. Lermolieff erwähnt nicht mit einem Worte Pungileoni's begründete Angabe, nach welcher Timoteo in der Kirche S. Caterina da Siena in Rom Fresken malte, welche Vasari vielleicht mit den cataletto nella scuola di S. Caterina da Siena verwechselte. Noch auf einen andern Umstand möchte ich aufmerksam machen. Die Sammlung von Handzeichnungen im Besitze der Familie Antaldi in Pesaro, von welcher ein Theil 1714 in die Sammlung Crozat, der Rest 1824 in die Sammlung Lawrence überging, wurde notorisch von Timoteo Viti angelegt und kam durch Erbschaft an die Antaldi. Aus dem Inhalt der Sammlung darf man auf die Zeit, in welcher dieselbe von Timoteo zusammengebracht wurde, schliessen. Die Zeichnungen gehören keineswegs ausschliesslich oder auch nur überwiegend der Jugendperiode Raphael's an, sondern umfassen auch die florentiner und römischen Jahre. Als Beispiele mögen der Tod des Adonis mit Adam und Eva auf der Rückseite, die Studien für die Disputa mit den Sonettentwürfen auf der Rückseite, und noch zwei andere Scizzen für dasselbe Gemälde, der erste Entwurf für Salomon's Urtheil in der ersten Stanze, die sogenannte Cassandra und endlich die prachtvollen Kämpfergruppen, welche offenbar gleichzeitig mit den Fresken in der dritten Stanze fallen, angeführt werden. Da nicht Timoteo, sondern Giulio Romano und Penni den Kunstnachlass Raphael's erbten, so gewinnt die Vermuthung an Wahrscheinlichkeit, dass noch

Timoteo selbst im Laufe seines persönlichen Verkehrs mit Raphael in den Besitz dieser ganz intimen Zeichnungen gelangte. Dann erstreckte sich aber der Verkehr auch über die letzten Lebensjahre Raphael's.

Natürlich wird dadurch die Möglichkeit, dass Timoteo der erste Lehrer Raphael's war, nicht ausgeschlossen und die von Vasari verbreitete Meinung, Timoteo stände im Schülerverhältniss zu Raphael, nicht bestätigt. Es sollten nur die Gründe, welche gegen Lermolieff's schroffe Zurückweisung jeder späteren Beziehung und Berührung sprechen, angeführt werden. Davon völlig unabhängig erscheint die Stellung, welche Timoteo dem jugendlichen Raphael gegenüber einnahm. Hier gilt es zunächst die Frage zu beantworten, ob in den ersten Bildern und Zeichnungen Raphael's (1495—1500) der unmittelbare Einfluss Timoteo's nachgewiesen, in dem Stile Raphael's, ehe er in die Schule Perugino's trat, die urbinatische Kunstweise deutlich und sicher erkannt werden kann. Lermolieff tritt den Beweis an und führt ihn auf folgende Art durch. Er nennt zuerst die Werke Timoteo's, welche in den Schluss des 15. Jahrhunderts nach seiner Ansicht fallen, und stellt ihnen die gleichzeitigen Arbeiten Raphael's gegenüber. Von Timoteo's Hand nennt er folgende Werke:

1) Die thronende Madonna mit den hl. Crescenzio und Vitale in der Brera.
2) Die h. Magaretha im Privatbesitz in Mailand, deren Gestalt Timoteo auch für die Apollonia in der städtischen Galerie in Urbino benützte.
3) Apollo und Marsyas im Besitze des Mr. Moris Moore in Rom. (Handzeichnung in Venedig).
4) Die Zeichnungen für 17 Majolicateller im Museo Correr in Venedig.
5) Die Kreidezeichnung einer Heiligen mit dem Palmzweige in Oxford, welche bisher auf Raphael's Namen ging. (Robinson N. 27. Braun N. 14).

Bereits in diesen Werken entdeckt Lermolieff mannigfache von Raphael wiederholte oder festgehaltene Züge. Aehnlich wie auf dem Bilde der h. Margaretha erscheint der Lindwurm auf dem kleinen Gemälde des h. Georg im Louvre, welches nach unbestrittener Annahme Raphael 1504 in Urbino malte. Die Verwandtschaft bezieht sich auf den langen Hals des Drachen und den geringelten Schwanz. Raphael gab dem Drachen Flügel, zeichnete den Kopf kürzer und kräftiger, verlieh dem Körper gedrungenere, derbere Formen. Diese Aenderungen wurden durch die Situation bedingt; der besiegte, an der Kette festgebundene Lindwurm konnte nicht füglich für den Drachen als unmittelbares

Muster dienen, welcher sich trotzig dem Ritter Georg zur Wehre setzt. Immerhin soll die Aehnlichkeit der beiden Thiere in ihrem elementaren Baue willig zugestanden werden. Das Gesichtsoval der h. Magaretha gemahnt Lermolieff an den Kopf der Madonna del Granduca, also gleichfalls an ein Werk, welches Raphael erst mehrere Jahre später, wahrscheinlich 1504—1505 in Florenz, schuf. Die Oxforder Handzeichnung hat Lermolieff mit Recht dem Timoteo zurückgegeben. Sie galt freilich bereits in der Antaldisammlung als ein Werk Raphael's und ist offenbar identisch mit dem im Antaldikataloge angeführten Blatte: »un disegno o testa fatta di lapis nigro ben rifornito che rappresenta una Santa, con la palma in mano, in mezzo foglio di carta reale p. alto di mano di med^{mo} Raffaele«. Die Zeichnung der Augen, die Behandlung des Haares trägt aber nicht das Gepräge der Hand Raphael's. Auch der Umstand darf nicht vergessen werden, dass nach Robinson's Untersuchung das Blatt dasselbe Wasserzeichen besitzt, welches in den Briefen Michelangelo's aus Bologna (1506) vorkommt. Dass die Zeichnung dennoch Raphael zugeschrieben wurde, kann auch Lermolieff bei den engen Beziehungen zwischen den beiden Künstlern nicht befremden. Merkwürdiger Weise aber hat Niemand, welcher das Blatt auf Raphael taufte, dasselbe in die erste Jugendzeit des Meisters, sondern in seine florentiner Periode versetzt. Robinson z. B. reiht unmittelbar daran ein Studienblatt Raphael's nach Lionardo's Carton. Wieder also stossen wir auf die Thatsache, welche bereits aus der vergleichenden Betrachtung der früher erwähnten Werke Timoteo's sich ergab, dass Timoteo's Einfluss sich am stärksten in Raphael's Arbeiten aus dem Jahre 1504 und nach demselben äussert.

Welche Folgerungen muss man aus der Natur der Erstlingsarbeiten Raphael's ziehen? Das ist die zweite Frage, welche Antwort heischt. Lermolieff stellt die von Raphael in seiner urbinatischen Periode (1495—1500) geschaffenen Werke in folgender Reihe auf:

1) Federzeichnung von zwei Bogenschützen in der Wicarsammlung in Lille. (Braun 64).
2) Der Traum eines Ritters in der Nationalgalerie in London. Gemälde und Carton.
3) Federzeichnung eines weiblichen Kopfes in Florenz. (Philipot Nr. 2797).

Das Zeugniss des Blattes in Lille und Florenz wiegt leicht. Die Zeichnung in der Wicarsammlung ist ein Modellakt, zeigt die Rückenansicht eines Burschen in enganliegender Tracht, welcher im Begriffe steht, die Armbrust abzuschiessen, neben ihm denselben jungen Mann, von vorn gesehen. Er hat die eine Hand auf die Hüfte gelegt und

weist mit der anderen gehobenen auf das Schützenziel hin. Die Zeichnung befindet sich auf der Rückseite eines Blattes, welches auf der anderen Seite Studien zur Madonna mit dem Stieglitz enthält. Der Bogenschütze ohne Armbrust, sonst aber in Tracht und Haltung durchaus identisch, tritt uns noch neben einer knieenden Figur in einer Zeichnung in Oxford (Robinson 5) auf der Rückseite eines Blattes entgegen, dessen Vorderseite mit kleinen Scizzen zu einer heiligen Familie gefüllt ist. Unter diesen Scizzen bemerkt man den flüchtigen Entwurf zu einer Anbetung des Christkindes, mit welcher Schilderung sich umbrische Maler und auch Raphael viel beschäftigten. Das Christkind sitzt auf einem erhöhten Gegenstande, einem Polster oder einem Sattel, wird von einem Engel, dem kleinen Johannes oder der Madonna gestützt und von einer oder mehreren knieenden Personen, Maria, Engel, Hirten verehrt. Wir begegnen dem Motive in Perugino's berühmten für die Carthause zu Pavia gemalten Bilde, jetzt in der Nationalgalerie in London, sowie in seiner Madonna in der Galerie Pitti Nr. 219 und der anderen Madonna in der Galerie Lichtenstein in Wien, und finden dasselbe Motiv von Raphael dreimal in Angriff genommen. In der oben erwähnten Zeichnung in Oxford (Rob. 5) wird das Christkind von dem Johannesknaben um den Leib gehalten, während rechts von der Gruppe eine nackte Figur mit gefalteten Händen kniet. Auf einem zweiten Blatte in Oxford (Rob. 6) ändern die Nebenfiguren die Stellung. Der kleine Johannes, welchem das Christkind das Gesicht zuwendet, lehnt sich an den Sattel an und blickt verehrend zu jenem empor; die Madonna im Profil gesehen stützt mit beiden Händen das Kind. Auf einer dritten Zeichnung in Oxford (Rob. 7) erscheint die Scene namhaft erweitert. Das auf dem Sattel sitzende Christkind wird von einem dahinter knieenden Engel an Schulter und Füsschen (geradeso wie es die Madonna auf Rob. 6 that) gestützt. Rechts und links knieen die Hände faltend Maria und Joseph, hinter diesen beugen noch zwei Hirten verehrend die Kniee. Der eine hat die Hände kreuzweise über die Brust gelegt, der andere trägt als Gabe ein Schaf auf den Schultern. Ochs und Eselein in einem offenen Holzschuppen füllen rechts den Hintergrund. Während die früher geschilderten Blätter flüchtige Scizzen, erste Entwürfe enthalten, besitzt diese Zeichnung den Charakter eines Cartons. In der That wurde derselbe Linie für Linie in einem kleinen Predellabilde wiedergegeben, welches von einem untergeordneten umbrischen Künstler gemalt, bis vor kurzem sich in der Sammlung Connestabile in Perugia befand. Die drei Oxforder Blätter zeigen eine verschiedene technische Behandlung. Ganz flüchtig mit der Feder erscheint das Blatt (Rob. 5) gezeichnet, der Umriss nur an einzelnen

Stellen durch parallel laufende Striche verstärkt. Mit dem Silberstift auf grauviolett gefärbtem Grunde wurde die Zeichnung (Rob. 6) entworfen, der Carton für die Anbetung der Hirten (Federzeichnung in Bister) dagegen in breiter Schraffirung ausgeführt. Eine längere Zeit zwischen der Entstehung der einzelnen Blätter verstreichen zu lassen, dazu liegt kein Grund vor. Sie zeigen dieselbe Composition in verschiedenen Stufen der Entwicklung, fallen aber sämtlich in die umbrische Periode Raphael's, in die ersten Jahre, welche er in der Werkstätte Perugino's arbeitete. Aus der gleichen Technik müssen wir ferner schliessen, dass auch der Bogenschütze auf der Rückseite des Oxforder Blattes (Rob. 5) derselben Zeit wie die Scizzen der Vorderseite angehöre. Der Bogenschütze ist aber ein flüchtiger Entwurf der Figur, welche wir in sorgfältigerer Ausführung auf dem Liller Blatte antreffen. Dadurch werden Bedenken gegen die Zeitbestimmung des letzteren aus der urbinatischen Periode (1495 –1500) angeregt. Kann der flüchtige Entwurf in eine spätere Zeit fallen, als die fast ängstlich präcise Ausführung, sind beide Studien zum Bogenschützen von derselben Hand, ist namentlich der Liller Bogenschütze ein unbestrittenes Werk Raphael's? Verwandte Modellacte haben sich aus Raphael's umbrischen Lehrjahren in grösserer Zahl erhalten. Ausser den offenbar zusammengehörigen Zeichnungen in Silberstift auf olivenfarbigem Papier mit aufgehöhten Lichtern in Oxford (Rob. 12 und 13), welche sich auf eine Komposition der Auferstehung und Christi auf dem Oelberg beziehen, kennen wir noch mehrere Studienblätter zur Krönung Mariä, in Oxford (Rob. 9) und Lille (Braun 66, 67) mit dem Silberstift oder mit der Feder entworfen, welche den gleichen Charakter von Modellacten besitzen. Am nächsten steht dem Liller Bogenschützen die in derselben Sammlung bewahrte Skizze zur Hauptgruppe auf der Krönung Mariä. Auch in der letzteren werden die Umrisse scharf mit der Feder gezogen, einzelne Körpertheile schraffirt. Die Zeichnung des Bogenschützen und seines Genossen ist mit grösserer Liebe und Sorgfalt durchgeführt, die Schraffirung feiner behandelt, als auf dem anderen Blatte, auf welchem die Parallelstriche derb, fast mechanisch geführt erscheinen. Jedesmal wurde ein anderes Modell verwendet, bei dem Bogenschützen ein kleinerer, gedrungener, bei der Gruppe für die Krönung Mariä ein schlanker Körper, die Hände aber bewahren auffallender Weise stets dieselbe Form. Die breite etwas platte Mittelhand mit kurzen Fingern kehrt auf beiden Blättern wieder und erinnert unmittelbar an die Hand des schlafenden Ritters in dem reizenden Bildchen in der Londoner Nationalgalerie: der Traum eines Ritters. Ueber die Zeit, in welcher die Scizze zur Krönung Mariä entstanden ist, herrscht

kein Zweifel. Zum Ueberfluss bemerken wir, dass auf der Rückseite des Blattes der Kopf und die Hände des h. Thomas, einer Hauptfigur auf dem Bilde der Krönung Mariä in Silberstift gezeichnet sind, alle Studien des Blattes sich auf ein und dasselbe Werk Raphael's beziehen.

Die Federzeichnung mit dem Bogenschützen in Lille versetzt Lermolieff in die letzten Jahre des 15. Jahrhunderts, als Raphael den Unterricht Timoteo's genoss. Die Beweise dafür findet er in der Ohrform, in der Gestalt der Hand und in den rückwärts gestrichenen Locken des jungen Mannes neben dem Bogenschützen. Die beiden letztern Kennzeichen werden aber auch in den Liller Scizzen zur Krönung Mariä wahrgenommen, bringen also keine Entscheidung. Es bleibt die Ohrform allein übrig. Nun hebt zwar Lermolieff unter den Einwänden gegen die von ihm verdammte »Beeinflussungstheorie« die Ohrform mit besonderer Vorliebe hervor und behauptet von dieser, dass sich in ihr, wie im Schnörkel der Handschrift die eigenthümliche persönliche Angewöhnung des Künstlers am deutlichsten offenbare. Man müsste darnach glauben, dass sich das Ohr am wenigsten zum Kennzeichen eines fremden Einflusses eigne. Aber auch wenn man von diesem Widerspruche und von dem anderen Umstande, dass nirgends die von Timoteo gebrauchte Ohrform beschrieben wird, absieht, stösst man auf eine andere Schwierigkeit. Ja, wenn die Ohren in den Originalzeichnungen so deutliche Linien und ihre Theile einen so stark aufgetragenen Charakter aufwiesen, wie in den von Lermolieff mitgetheilten Proben. Das von Lermolieff's Anhängern als untrüglich angepriesene Kennzeichen trifft in vielen Fällen nicht zu. Man entdeckt z. B. unter Raphael's Madonnenscizzen auf demselben Blatte von der gleichen Hand die verschiedensten Ohrformen gezeichnet. Welche Form ist mustergiltig? Aber auch bei grundsätzlicher Zustimmung hat man mit dem Hindernisse zu kämpfen, dass die Ohrform sich nur zu oft der genauen Beschreibung entzieht. So in dem vorliegenden Falle. Ein Löckchen fällt herab und deckt theilweise den oberen Ohrrand. Die Linie der Ohrleiste setzt sich nicht continuirlich fort, sondern biegt durch eine ausgesparte lichte Stelle nach aussen um, geradeso wie durch einen Schattenstrich das Ohrläppchen getheilt erscheint. Offenbar hat die spätere Schraffirung der Haare die ohnehin flüchtige Zeichnung des Ohres undeutlich gemacht und dessen natürliche Form verwischt. Verbessert man in Gedanken die Flüchtigkeitsfehler und späht in Raphael's Scizzen nach verwandten Ohrbildungen (schärferer Einschnitt in das Ohrläppchen, stärkere Krümmung im unteren Theile der Ohrleiste), so findet man die nächsten Anklänge in dem Louvreblatte, welches auf der einen Seite zwei Kinderfiguren, auf der andren die Scizze zur

Madonna Solly zeigt, welche Lermolieff als Beispiel hervorhebt, wie sehr sich Raphael in die Manier Perugino's eingelebt habe, so dass, wäre er noch länger in der Werkstätte des letzteren geblieben, es ihm grosse Mühe gekostet hätte, sich aus dieser Manier wieder herauszuarbeiten.

Es können also an der Liller Zeichnung des Bogenschützen keineswegs Merkmale nachgewiesen werden, welche ihre Verlegung in die urbinatische Zeit Raphael's (1495—1500) und in Timoteo's Schule mit Nothwendigkeit erfordern. Aber selbst die Zurückführung des Blattes auf Raphael bedarf noch eines strengeren Beweises. Wer Lermolieff's Hypothese folgt, muss annehmen, dass das Blatt von Raphael, als er Urbino verliess und nach Perugia übersiedelte, mitgenommen und die leere Seite von ihm in einem späteren Jahre zu einer neuen Zeichnung verwendet wurde. Denn die Scizze zu einer sitzenden Madonna auf der Rückseite, nach einem männlichen Modell entworfen, fällt bereits in die Periode, in welcher Raphael sich dem Einflusse Perugino's zu entwinden beginnt und sein selbständiger Formensinn sich regt. Der Gegenbeweis gegen jene Annahme kann freilich nicht geliefert werden, ebensowenig ist aber die Möglichkeit ausgeschlossen, dass das Blatt wie so viele andere (z. B. in der Sammlung der Akademie zu Venedig) den Schülern einer Werkstätte zur freien Verfügung stand und verschiedene Hände darauf sich übten. Nur als persönliche Ueberzeugung kann ich es aussprechen, aber freilich als eine Ueberzeugung, welche immer stärker wird, je länger ich mich mit dem Studium der Handzeichnungen beschäftige, dass die letzteren (Scizzen, anatomische und Modellstudien, Nachbildungen älterer und fremder Arbeiten) zur gewöhnlichen Ausstattung einer Künstlerwerkstätte gehörten, in dieser von Hand zu Hand wanderten und allmählich ergänzt wurden. So allein lässt sich die häufige Wiederholung desselben Motives, die offenbar aus verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Händen herrührende Ausfüllung der leeren Räume auf zahlreichen Blättern und die verhältnissmässig grosse Zahl der uns erhaltenen Zeichnungen erklären. Sie vererbten sich vom Meister auf die Schüler, von einer Werkstätte auf die andere, bis sie in die Hände der Sammler und Liebhaber fielen. Gehört nun auch die Liller Zeichnung des Bogenschützen in diese Kategorie, so taucht die Wahrscheinlichkeit auf, dass eine andere und schwächere Hand die Rückseite des Raphael'schen Studienblattes zu eigener Uebung benutzt hat. Beachtensvoll erscheint es immerhin, dass gegen die Aechtheit der Liller Zeichnung, wie der ihr am nächsten stehenden Scizze zur Krönung Mariä, von manchen Seiten Bedenken erhoben wurden und dass in der umbrischen Umgebung Raphael's die Composition des h. Sebastian, und auf eine solche bezieht sich doch am ehesten der

Bogenschütze, mehrere Künstler beschäftigte. Gehen doch unter Raphael's Namen allein drei Scizzen (Venedig, Br. 110; Lille, Br. 72; Albertina, Br. 144) um, deren jede von einer andern Hand und wenigstens die Venetianer und Liller Scizze gewiss nicht von Raphael's Hand gezeichnet ist.

Als zweites Werk Raphael's aus seiner urbinatischen Periode führt Lermolieff die Federzeichnung eines weiblichen Kopfes in der Uffizisammlung an. »Diese herrliche Zeichnung von einem ausgesprochen Timoteo'schen Charakter mag Raphael kurz vor seiner Abreise von Urbino gefertigt und mit sich nach Perugia genommen haben, denn später fügte er noch einen anderen weiblichen Kopf hinzu, in dem ich schon eine fertigere Federführung zu sehen glaube.« Dass Lermolieff diesen zweiten Kopf mit den Madonnenstudien auf einem anderen Blatte (Br. 518) in Zusammenhang bringt, wird gewiss allgemeine Zustimmung finden. Gegen die Zeitangabe in Bezug auf den erstern Kopf lassen sich aber bescheidene Bedenken nicht unterdrücken. Ein Zeitraum von vier bis fünf Jahren soll die beiden Köpfe trennen. Nun sind aber dieselben nicht blos in der gleichen Technik, sondern auch mit dem gleichen Instrument ausgeführt. Die Feder besass in beiden Fällen dieselbe Spitze und zeichnete die gleichen feinen Striche. Und weiter der Kopftypus. Da Lermolieff den »Timoteo'schen Charakter« nicht näher schildert, so müssen wir selbst versuchen, die unterscheidenden Merkmale dieses Kopfes zusammenzustellen. Am auffallendsten erscheint die Länge des Kopfes, die Höhe der Stirn, der weite Abstand der Augen, die Breite der Wangen. Auch das etwas aufgezogene untere Augenlid, dann die Verhüllung des Hauptes, die nach hinten zurückgestrichenen Haare verdienen hervorgehoben zu werden. Der Umriss des Antlitzes beschreibt kein reines Oval, erscheint etwas verlängert und zeigt, wo die Wange in das Kinn übergeht, einen leisen Einschnitt und dadurch eine leichte Zuspitzung des Kinnes. Alle diese Züge kommen, theils vereinzelt, theils zusammen, noch in anderen Zeichnungen Raphael's vor. Am nächsten steht der Frauenkopf in Lille (Br. 63), ganz von vorn aufgenommen und in schwarzer Kreide, allerdings einer in der frühen Periode Raphael's ungewöhnlichen Technik, ausgeführt. Lässt man dieses Blatt nicht als ächt oder wenigstens vollwichtig gelten, so mag an den anderen Frauenkopf in Lille, eine Silberstiftzeichnung (Br. 48) erinnert werden. Auch hier tritt uns die vollkommene Umhüllung des Kopfes, nur die Haube in Bänder aufgelöst, der weite Abstand der Augen, die hohe Stirn, die breiten Wangen und der gleiche Umriss des Gesichtes entgegen. Der letztere insbesondere kehrt an mehreren Frauenköpfen wieder, deren Zeichnung unstreitig

in die Zeit des Ueberganges von der umbrischen in die florentiner Richtung fällt und eine interessante Zwischenstufe zwischen beiden Kunstweisen bildet. Die rundliche Gesichtsform der umbrischen Schule genügt Raphael nicht mehr, die fein geschwungenen Umrisslinien, welche Raphael's florentiner Madonnen auszeichnen, waren noch nicht gefunden. Seine Phantasie erscheint von einem eigenthümlich mildernsten Frauentypus erfüllt, welcher unter den Zeichnungen dieser Periode in der sog. Schwester Raphael's (Sammlung Malcolm), unter den Gemälden in der Madonna di Granduca die vollendetste Verkörperung empfangen hat.

So wenig als die Zeichnung des Bogenschützen, kann nach meiner Ueberzeugung der Frauenkopf auf dem Florentiner Blatte als ein untrügliches Zeugniss für Raphael's urbinatische Thätigkeit angerufen werden. Dort weckte der mangelnde persönliche Charakter der Zeichnung die stärksten Bedenken, hier regte der unleugbare Zusammenhang mit Werken Raphael's aus den Jahren 1504—1505 den Widerspruch an. Es bleibt noch der »Traum eines Ritters« als Beweis der Thätigkeit Raphael's in Urbino zu Füssen Timoteo's übrig. Von dem Gemälde sagt Lermolieff, dass es »der Knospe einer Rose gleiche, die den nahen Lenz verkünde« und versetzt es in das Jahr c. 1498. Ueber den Carton äussert er sich, dass »jeder Sachkundige in dieser so naiven Zeichnung die Hand eines allerdings sehr genialen Knaben aber immerhin eines Knaben« erkennen müsse und schildert denselben als »sehr sorgfältig, zierlich und gewissenhaft und fast möchte ich sagen etwas ängstlich mit der Feder ausgeführt«. An Timoteo sollen der Aufbau der Landschaft, der Wurf der Falten, das kurze nicht ganz bis an die Knöchel reichende Gewand der Figur rechts vom Ritter, das um das Haupt gelegte Tuch und die rundliche Kopfform der allegorischen Gestalt mit dem Schwerte und die breite, etwas platte Mittelhand des schlafenden Ritters erinnern. Das charakteristische Merkmal des kurzen Gewandes muss sofort ausgeschieden werden; es kommt auch auf Werken Perugino's (Fresken in Cambio, Vermählung Mariä) vor. Auch der Wurf der Falten am Oberarm der allegorischen Figur rechts kann über den Ursprung des Werkes nicht aufklären, weil das enganliegende Gewand gar keine grösseren Falten zeigt. Die kleinen Querfältchen am Ellenbogen ergeben sich von selbst aus der Bewegung des Armes. Eher liesse sich noch an den Falten des weiten Oberärmels der Figur mit dem Schwerte eine Aehnlichkeit mit dem Faltenwurfe Timoteo's entdecken, würde nicht die Erwägung dazwischen treten, dass dieselben Querfalten auf vielen gleichzeitigen Kostümstudien wiederholt werden und auf ganz natürliche Weise aus der Lage des Gewandes sich entwickeln. Gewandmotive, glaube ich, verrathen nur dann die Eigenart

des Künstlers oder fremde stilistische Einflüsse, wenn sie künstlich geordnet erscheinen und nicht aus der Natur der Tracht (festen Nahten, Zurückschieben, Aufrollen der Aermel u. s. w.) sich von selbst ergeben. Es bleiben also als charakteristische Merkmale vorzugsweise nur der Bau der Landschaft und die Zeichnung der Hand übrig.

Ehe über den Werth derselben zur Zeitbestimmung des Werkes entschieden werden kann, müssen einzelne Vorfragen gelöst werden. Der Traum eines Ritters stammt aus der Galerie Borghese, in welche es nach Lermolieff mit den drei Grazien und mit dem Porträte Perugino's aus Urbino gelangte. Das Bildchen trägt nicht, wie Passavant irrthümlich, wohl nur durch die Beischrift auf Gruner's Stiche verleitet, angibt, die Signatur: RAPH. VRBI. INV., die sich übrigens schon durch ihre Fassung als unächt erweist. Dasselbe ging durch die Sammlungen Ottley, Lawrence, Lady Sykes, Th. Egerton und kam 1847 in den Besitz der Londoner Nationalgalerie. Mit dem Bilde wurde gleichzeitig der Carton erworben, über dessen Herkunft, ehe Ottley ihn nach England brachte, leider nichts näheres bekannt ist. Den Modellact zu den beiden allegorischen Figuren, eine Bisterzeichnung auf gelb getöntem Papier mit aufgehöhten Lichtern, bewahrt, wie C. Ruland mit gewohntem Scharfblicke nachgewiesen hat, das Museum in Weimar. Leider übergeht Lermolieff denselben vollständig, obschon gerade aus dem Vergleiche des Actes mit dem Carton und dem Gemälde sich neue Gesichtspunkte für die Beurtheilung des Werkes ergeben. Der Modellact gehört ebenso sicher Raphael nicht an, wie der Carton mit vollkommener Gewissheit zu den schönsten Originalzeichnungen Raphael's gezählt werden muss. Hat Raphael die von anderer Hand scizzirten Modelle benützt? Hat ein fremder Künstler den Entwurf Raphael's kopirt? In diesem letzteren Falle müssten aber die Spuren Raphael's noch erkennbar sein. Das ist aber so wenig der Fall, dass wenn nicht die Haltung der Figuren, die Gegenstände welche sie in den Händen tragen, den Zusammenhang mit dem Traume des Ritters verriethen, gewiss niemand an Raphael denken würde. Welchem Meister sollen wir aber das Blatt zuschreiben. Schwerlich, nach der Zeichnung der Hände zu schliessen, Timoteo. Wir stehen vor einem Räthsel. Und dieses Räthsel ist nicht das einzige. Vergleichen wir den Carton mit dem Gemälde, so entdecken wir nicht blos einzelne kleine Aenderungen, wie in dem Halsausschnitte des Gewandes an der Frau links, in dem Mieder der Figur rechts, an dem landschaftlichen Mittelgrunde unter der Hand mit dem Buche, sondern empfinden auch die ungleich grössere Anziehungskraft des Cartons. Hier ist nichts von der Aengstlichkeit des Anfängers, nichts von einem schüchternen befangenen Zuge zu merken. Mit vollkommener Sicher-

heit und Freiheit sind die Umrisse der Figuren gezeichnet. Insbesondere in dem landschaftlichen Hintergrunde, wie die Hügel streichen und wellenförmig auf einander folgen, offenbart sich ein merkwürdig ausgebildeter und geübter Natursinn, während das Gemälde allerdings den Eindruck übt, als ob der Künstler die Coloritwirkung noch nicht vollständig beherrschte oder wenigstens diese Art der Farbengebung ihm neu wäre.

Wurde der Carton von Raphael in seinen Knabenjahren, während er noch in Urbino weilte, gezeichnet, so sind umbrische Einflüsse selbstverständlich ausgeschlossen. Sollte aber das Auge die letzteren dennoch entdecken, so müsste man nothwendig eine spätere Entstehungszeit folgern. Die Lösung dieser Fragen bereitet ein unbefangenes Erwägen folgender Thatsachen vielleicht am sichersten vor. Die technische Behandlung des Cartons hat nichts gemein mit jener auf der Zeichnung Timoteo's zu dem bekannten Moore'schen Bilde, dessen Entstehung Lermolieff um das Jahr 1500 ansetzt, zeigt dagegen eine grosse Verwandtschaft zu dem Carton in Oxford (Br. 2), welcher die Anbetung des neugeborenen Christkindes schildert. Selbst die breite Mittelhand, von Lermolieff am Ritter hervorgehoben, kehrt hier bei der Madonna wieder. Eine ähnliche Strichführung, nur breiter und derber, wie es in der Natur eines ersten Entwurfes lag, bemerkt man ferner in der Scizze zum h. Georg in Florenz (Br. 507). In der Figur mit dem Schwerte und Buche wird man allerdings nicht umbrische Anklänge finden, dagegen erinnert die andere weibliche Gestalt in den Maassen und Verhältnissen des Körpers, in dem Schnitte des Gesichtes, in den fliegenden Kopfbändern, in dem gebauschten Obergewande an einzelne Zeichnungen aus dem Kreise Perugino's. In dem Entwurfe: Christus und die Samaritanerin am Brunnen in Oxford (Br. 8) zeigen besonders die Frauen im Hintergrunde ähnliche Motive.

Ehe man die Schlüsse aus diesen Beobachtungen zieht, müssen noch die beiden wichtigsten Kennzeichen für die Zeitbestimmung des »Traumes«, die Zeichnung der Hände und der Bau des landschaftlichen Hintergrundes untersucht werden. Die breite Mittelhand findet Lermolieff im Sposalizio, einem Werke aus dem Jahre 1504 wieder, ferner in der Kreidezeichnung in der Albertina (Br. 146), welche die Madonna darstellt, wie sie dem Christkind einen Granatapfel reicht. Aus diesem Grunde und wegen des Gesichtstypus versetzt er die letztere Zeichnung in die erste Zeit des Raphael'schen Aufenthaltes bei Perugino. Die vollkommen umbrische Form des Christuskörpers, die Zeichnung der Falten am Mantel der Madonna, die Bildung ihrer Nase (mit feinerer Rundung der Spitze und grösserem Zwischenraume zwischen ihr und der Oberlippe) wecken aber eher den Glauben an die Schlusszeit der

umbrischen Periode. Man vergleiche mit ihr den Entwurf zur Madonna Staffa-Connestabile im Berliner Kupferstichkabinet und frage sich dann, ob die Wiener Scizze nicht den Eindruck höherer Reife und grösserer Freiheit der Zeichnung übe. Vollends wenn man der letzteren den Entwurf zur Madonna Solly in der Louvresammlung (Br. 250) gegenüberstellt, welcher doch offenbar bereits in Raphael's umbrische Periode fällt, wird man schwerlich die spätere Entstehung der Madonna della melagrana in Zweifel ziehen. Wer einmal eine Hand so gut und richtig nach der Natur gezeichnet hat, wie Raphael in der Madonna della melagrana, kann unmöglich zur selben Zeit oder wohl gar später Hände entwerfen, welche so ungelenk und so ungeschickt aussehen, wie jene auf dem Louvreblatte oder auf der gleichzeitigen Scizze in der Albertina (Br. 134) zur Berliner Madonna mit den zwei Heiligen. Hier ist nicht von einem Wechsel des Typus oder des Stiles die Rede; es muss vielmehr eine höhere Stufe der Entwicklung und ein reiferer Natursinn vorausgesetzt werden.

Endlich kommt noch der Aufbau der Landschaft in dem »Traume des Ritters« in Betracht. Auf Gruyer's symbolische Erklärung derselben braucht man kein grosses Gewicht zu legen. Höchstens könnte die auf einem schroffen Felsen sich erhebende Burg eine symbolische Bedeutung besitzen. Geognosten mögen entscheiden, ob der plötzlich aufsteigende Felsen zu der natürlichen Formation der übrigen Landschaft stimme. Scharfblickend erkannte Lermolieff den Unterschied zwischen der Landschaft hier und dem Hintergrunde, welcher in Raphael's Werken aus der umbrischen Periode vorherrscht; eben so wenig ist ihm die Verwandtschaft mit dem Hintergrunde auf einer kleinen Madonnenscizze in Oxford (Br. 10) entgangen. Auf der letzteren streichen zwar keine Hügel und vertieft sich nicht der Hintergrund, wie im »Traume des Ritters«, dagegen wiederholen sich Einzelheiten der Landschaft, so die Pfahlbrücke, die Häusergruppe mit den breiten viereckigen Thürmen. Solche Einzelheiten bieten sich der Hand des Malers dar, so lange die Eindrücke noch frisch und lebendig sind. Dadurch gewinnt die Frage nach der Zeit des Oxforder Blättchens eine besondere Wichtigkeit. Der umbrische Charakter in der Zeichnung des Christkindes, in der Bildung der Madonnenhand ist unverkennbar. Die Hand mit dem Buche wiederholte Raphael auf der Silberstiftzeichnung in Lille (auf dem Blatte, auf dessen Rückseite sich die Bogenschützen befinden). Namentlich die Haltung des kleinen Fingers erscheint hier und auf der Oxforder Zeichnung identisch. Passavant hielt das Liller Blatt für die Studie zur Madonna mit dem Stieglitz. So weit kann nach meiner Meinung dasselbe nicht vordatirt werden. Wohl aber, glaube ich, folgte Passavant

darin einer richtigen Empfindung, dass er den auf den männlichen Modellact aufgesetzten Madonnenkopf nicht mehr der rein umbrischen Periode Raphael's zuschrieb. Es klingt in demselben leise bereits der Typus an, welchen Raphael in Florenz ausbildete. Derselbe steht auf der Grenzscheide zwischen der umbrischen und florentiner Zeit und scheint jener Entwicklungsstufe Raphael's anzugehören, auf welcher die Einflüsse Perugino's sich lockerten und Raphael's Phantasie noch anderen Anregungen zu folgen begann. Das geschah aber im Jahre 1504. Und so haben uns denn alle Merkmale eines urbinatischen Stiles bei Raphael in die Zeit um das Jahr 1504 geführt. Was Lermolieff von der Einwirkung Timoteo's auf Raphael aussagt, trifft vollkommen zu, wenn an die Stelle des Knabenalters das Jahr 1504 gesetzt wird, in welchem Jahre jetzt allgemein ein längerer Aufenthalt Raphael's in Urbino angenommen wird.

Nicht als ob ich die Wahrscheinlichkeit, dass Timoteo Raphael's erster Lehrmeister gewesen, bestritte. Sie beruht aber auch jetzt noch, wie vor Lermolieff's Untersuchungen, zunächst nur auf äusseren biographischen Gründen. Dass aus den uns erhaltenen Jugendwerken Raphael's der stilistische Beweis für Raphael's früheste Abhängigkeit von Timoteo beigebracht werden könne und diese aus diesem Grunde in die Jahre 1495—1500 verlegt werden müssen, davon hat mich Lermolieff nicht überzeugt. Um so fruchtbarer erweist sich Lermolieff's Gedanke, dass Raphael im Jahre 1504 eine engere Verbindung mit Timoteo angeknüpft hat. Lermolieff denkt natürlich nur an eine Wiederanknüpfung. Er stellt die Sache so dar. Nachdem Raphael sich in Timoteo's Stil vollkommen eingelebt, vergisst er in Perugino's Werkstätte »gar bald seinen Lehrer Timoteo und sucht ganz und gar an die Art und Weise seines neuen Lehrmeisters sich anzuschmiegen«. Nach der Abreise Perugino's nach Florenz sich selbst überlassen, »findet Raphael wieder sich selbst und nähert sich wieder seinem früheren Lehrer Timoteo«. Eine Aeusserung Rumohr's dient dazu, diese Ansicht von dem Zurückwenden des Künstlers und von dem Wiederauffrischen älterer Eindrücke, welche vergessen schienen, zu bestätigen. Die psychologische Möglichkeit eines solchen Vorganges kann man bereitwillig zugestehen, wenn nur in unserem Falle reichere historische Zeugnisse beigebracht würden und wenn nicht die Annahme des völligen Zurücktretens des Timoteo'schen Stiles in der umbrischen Periode Raphael's gegen alles spräche, was wir sonst von der Natur desselben wissen. Im Laufe seiner wunderbar reichen Entwicklung erfuhr Raphael wiederholt starke neue Einflüsse. Niemals aber brach er schroff mit der bis dahin geübten Weise und verwarf unbedingt die ältere Lehre,

er bemühte sich vielmehr und verstand es auch, den neuen Erwerb mit der Ueberlieferung harmonisch zu verknüpfen. So that er, als ihm in Florenz Lionardo's und Fra Bartolommeo's Werke andere Bahnen wiesen; so handelte er, als sich ihm in Rom eine neue grossartige Kunstwelt öffnete und die Herrlichkeit der Antike entgegentrat. Nur bei dem Uebergange in die Schule Perugino's soll er seine Natur verleugnet und sich plötzlich und unvermittelt der neuen Richtung ergeben haben. Keine solche Abweichung von der sonst beobachteten Regel bemerkt man dagegen, wenn man eine urbinatische Episode und ein Eingreifen Timoteo's um das Jahr 1504 ansetzt. Wir stossen auf eine Gruppe von Werken, in welchen der Einfluss Perugino's sich gelockert zeigt, die Einwirkung der florentiner Schule sich noch nicht vollständig geltend macht, welche überdiess das helle, klare Colorit, den zart schwärmerischen aber nicht süsslichen, sondern durchaus ernsten Ausdruck, gemeinsam besitzen, in der Zeichnung der Kopftypen, der Hände, zuweilen auch in der Behandlung des landschaftlichen Hintergrundes sich einander nähern. Die Reihe beginnt mit dem Sposalizio, umfasst weiter den Traum des Ritters, den h. Georg und Michael in Paris und schliesst mit der Madonna del Granduca und Madonna Tempi ab. Diese urbinatische Episode ist von der Forschung bisher nicht scharf genug in das Auge gefasst, eine Uebergangsstufe von Raphael's umbrischem Stile zur florentiner Weise nicht hinreichend genau unterschieden worden. Hoffentlich danken wir Lermolieff's Anregungen eine erhöhte Aufmerksamkeit künftiger Forscher auf diesen noch vielfach dunklen Punkt in Raphael's Entwicklungsgeschichte. Vorläufig besitzen wir noch keinen sicheren historischen Boden, um auf demselben weiter zu bauen, sondern müssen uns mit stilistischen Gründen begnügen.

Vasari lässt Raphael die Vaterstadt erst wiederbesuchen, nachdem er bereits eine grössere Thätigkeit in Florenz entfaltet, die Madonna im Grünen und die Madonna mit dem Stieglitz gemalt hatte. Das Motiv der Reise — Regelung der Erbschaft nach dem Tode der Eltern — ist von Vasari nach seiner pragmatischen Methode erfunden worden, die Thatsache selbst erscheint glaubwürdig. Die Reise würde darnach in das Jahr 1506 fallen und dieses Datum haben auch alle späteren Biographen Raphael's angenommen, aber ausserdem noch einen früheren mehrmonatlichen Aufenthalt Raphael's in Urbino im Jahre 1504 behauptet. Passavant war, wenn ich nicht irre, der erste, welcher die Zahl der Reisen nach Urbino verdoppelte und die zweite Reise nach Bologna ausdehnte. Ein urkundlicher Belag für ein längeres Verweilen Raphael's in seiner Vaterstadt 1504 liegt nicht vor, es sei denn, dass man sich auf den Empfehlungsbrief der Giovanna von Montefeltre, der

Wittwe Giovanni's della Rovere beruft, welchen sie zu Gunsten des jungen Raphael an den Gonfaloniere von Florenz aus Urbino am 1. Oktober 1504 richtete. Man muss voraussetzen, dass Raphael denselben persönlich, also in Urbino empfing, und darf aus dem Wortlaute auf einen unmittelbaren näheren Verkehr mit dem Hofe von Urbino schliessen. Nun kennt aber alle Welt die vielen Erörterungen, welche seit Pungileoni an den Empfehlungsbrief angeknüpft wurden. Wenn Reumont einmal klagte, seit Rumohr habe die Frage keinen Schritt vorwärts gethan, so ist scheinbar ein solcher in neuerer Zeit geschehen. Wir erfahren aus Müntz Buche, was in weiteren Kreisen unbekannt geblieben war, dass das Original des Briefes, noch mit dem alten Siegel versehen, auf einer Pariser Autographenversteigerung 1857 vorkam. Leider wird der gegenwärtige Besitzer des Briefes nicht genannt, und was noch mehr zu beklagen ist, es nahm sich 1857 kein Handschriftenkenner die Mühe, den Text zu prüfen und wie die berüchtigte Stelle: il padre so che é oder il padre suto oder il padre fo zu lesen ist, zu bestimmen. Eine sichere Stütze für historische Combinationen gewährt also das Schreiben noch immer nicht. Zum Glück liegen in Raphael's Werken hinreichende Beweise für seinen Aufenhalt in Urbino und seine Verbindung mit Timoteo, welche nur in Urbino geschlossen werden konnte, im Jahre 1504 vor. Wenn auch die grössere Helligkeit des Tones, die stärkere Leuchtkraft des Colorits, der feinere Schmelz des Auftrages, der in Raphael's Gemälden aus den Jahren 1504 und 1505 wahrgenommen wird, vielleicht auch aus der selbständigen Entwicklung des Meisters erklärt werden kann, so deuten doch mehr äusserliche Einzelheiten wie die landschaftlichen Hintergründe, die Zeichnung der Hände, Sonderheiten der Tracht theils auf einen Wechsel des Aufenthaltes, theils auf einen fremden, langsam später wieder zurückweichenden Einfluss hin. Und da kann nur Timoteo, der notorisch mit Raphael befreundete Künstler, dessen Werke verwandte Züge offenbaren, in Frage kommen.

Ob die Anfänge des Verkehres mit Francia sich an den ersten oder den zweiten Aufenthalt Raphael's in seiner Heimat anschliessen, bleibt unentschieden. Passavant setzt die Beziehungen zu Francia, die Reise Raphael's nach Bologna in das Jahr 1506; ebenso Müntz, welcher mehr als billig im biographischen, wie im kritischen Theile seines Buches den Spuren des älteren Forschers mechanisch folgt. Für eine kurze flüchtige Begegnung bot auch das Jahr 1506 Raum; ob aber für einen eingehenden längeren Verkehr, möchte man mit Rücksicht auf die reiche Thätigkeit Raphael's in seiner späteren florentiner Periode bezweifeln. Engere, dauernde Beziehungen hat aber Raphael allem An-

scheine nach mit dem Goldschmied und Maler von Bologna geknüpft. Wir besitzen, da dem bekannten Sonette Francia's keine grosse Beweiskraft innewohnt, nur ein einziges aber völlig ausreichendes urkundliches Zeugniss, auf welches das Urtheil sich stützen kann, den Brief Raphael's an Francia vom 3. September 1508. Ein herzlicher, freundschaftlicher Ton herrscht in demselben. Raphael zeigt sich über Francia's Leben und Schicksale genau unterrichtet; das ihm gesendete Bildniss findet er so ähnlich, als ob er den Freund sprechen hörte. Francia hat Werke Raphael's gesehen und gelobt; die gute Meinung des erfahrenen Meisters liegt Raphael sehr am Herzen, daher er keine Werkstattarbeit, sondern eine eigenhändige Zeichnung als Gegengabe schickt. Willig erkennt er an, dass ihn Francia im Porträtfache überrage und schliesst mit der Versicherung, dass er von keinem anderen Maler Gemälde kenne »più belle e più divote e ben fatte«. Zu solcher persönlicher Freundschaft und künstlerischer Würdigung kam Raphael gewiss nicht nach einer kurzen, flüchtigen Bekanntschaft. Sie setzen ein längeres Verweilen in Francia's Nähe und da dieser seinen ständigen Aufenthalt in Bologna hatte [7]), in dieser Stadt voraus.

Hat Francia auf die künstlerische Entwicklung Raphael's Einfluss geübt? Wie nahe sich einzelne Werke Francia's mit den Schöpfungen Raphael's in seiner florentiner Periode berühren, ist oft hervorgehoben worden. Die Verwandtschaft hat wiederholt zu einer Verwechslung der Meister verleitet. Im Anschluss an das Geständniss Raphael's, dass Francia ihn in der Porträtmalerei übertreffe (non potere aguagliare il vostro), muss das Verhältniss so aufgefasst werden, dass Raphael der nehmende, der lernende Theil gewesen. Es klingt also in Francia's Bildnissen keineswegs der Stil Raphael's an, dieser zeigt vielmehr in seinen florentiner Porträten noch einen deutlichen Nachhall der Lehren Francia's. Der Vergleich der Porträte des Vangelista Scappi in den Uffizien und des Unbekannten in der Galerie Lichtenstein (dorthin aus der Sammlung des Marchese Bovio in Bologna gekommen) von Francia's Hand mit dem Bildnisse des Angelo Doni lässt über die enge Stilverwandtschaft keinen Zweifel. Die Haltung der Figuren, die Carnation, die Farbenbehandlung der Gewänder verrathen die gleichen künstlerischen Grundsätze und dieselben technischen Gewohnheiten. Da in dem gleichzeitigen Porträte der Magdalena Doni, besonders aber in der Scizze zu demselben im Louvre (Br. 255) die Handform und der landschaftliche Hintergrund noch die Nachwirkung Timoteo's bekunden, so

---

[7]) Crowe's und Cavalcaselle's Annahme eines „Besuches" in Florenz um das Jahr 1503 schwebt vollständig in der Luft.

muss man die Schöpfung der Doniporträte in die frühere florentiner Zeit, nahe an das Jahr 1504 ansetzen und demgemäss auch die Beziehungen Raphael's zu Francia früher als im Sommer oder Herbst 1506 beginnen lassen.

Durch den Nachweis einer urbinatischen Episode, welche die umbrische und florentinische Periode Raphael's trennt, einer nachhaltigen Einwirkung Timoteo's und Francia's auf Raphael, ehe er in den Kunstformen Lionardo's und Fra Bartolommeo's, in der florentinischen Kunstwelt überhaupt vollkommen heimisch wurde, gewinnt unser Wissen von Raphael einen reichen Zuwachs. Es wird eine Lücke in der Chronologie ausgefüllt und für so manche spätere persönliche Beziehungen Raphael's ein natürlicher Ausgangspunkt gefunden. Man darf jetzt annehmen, dass die folgenreiche Begegnung mit Bembo und Castiglione bereits in Urbino vor sich ging und dass Raphael mit seinem besten Stecher, mit Marcanton nicht erst in Rom zusammentraf, sondern schon in Bologna mittelbar oder unmittelbar verkehrte. Ein helles Licht fällt auch auf Raphael's innere künstlerische Entwicklung. Längst war man darüber einig, dass Raphael's schöpferische Kraft im Gegensatze zu Michelangelo mit seiner allseitigen Empfänglichkeit gleichen Schritt hielt. Während Michelangelo durch energische Vertiefung seiner Natur und schroffe Zurückweisung jeder fremdartigen Richtung seine Grösse erreichte, sammelte Raphael's Phantasie wie ein Brennpunkt die verschiedenartigsten Strahlen, welche von den einzelnen Schulen ausgiengen. Ohne sich selbst jemals zu verlieren oder seiner eigenen Natur Gewalt anzuthun, erscheint doch Raphael fähig, mannigfache Kunstweisen unbefangen zu würdigen und zu verwerthen. Wie viele Künstler greifen in Raphael's Entwicklung ein: Perugino und Pinturicchio, Lionardo und Fra Bartolommeo, Sebastian del Piombo und Michelangelo! Und dennoch führt diese reiche Einwirkung nicht zu einem flachen Eklekticismus, sie dient Raphael nur als Läuterungsprozess der eigenen Natur, welche an den fremden Vorbildern die in ihr ruhenden Züge nach einander sich entfalten und reifen lässt. In der Summe der sichtlich einflussreichen Schulen fehlte bisher die urbinatisch-bologneser. Jetzt können wir auch diese einfügen und gewinnen dadurch erst einen vollkommen geschlossenen Kreis, blicken auf Raphael's wahrhaft universale Schulbildung, wie sie in gleichem Masse kein anderer Künstler genoss, zurück.

Die Lebensverhältnisse Raphael's während seiner umbrischen Lehrjahre (1500—1504) sind im Grossen und Ganzen schon früher endgiltig festgestellt worden. Nachdem uns eine sichere Kunde über Perugino's Wanderungen seit dem Jahre 1502, seinen wiederholten Aufenthalt in

dieser Zeit in Florenz gebracht worden war, musste der Glaube an eine unmittelbare und persönliche Leitung der Studien Raphael's durch Perugino um ein beträchtliches Mass eingeschränkt werden. Für dieselbe ist nur in den Jahren 1500—1502 Raum vorhanden. Auch die Nothwendigkeit eines ständigen Aufenthaltes Raphael's in Perugia nach Perugino's Weggang fällt fort. Raphael war nur zwei Jahre lang Schüler oder Gehilfe Perugino's. Seit 1502 übernimmt er selbständige Aufträge (Christus am Kreuze, Madonna Solly, Madonna mit zwei Heiligen in Berlin, Krönung des Heil. Nicolaus und der Maria, Madonna Staffa-Connestabile) und gewinnt volle Freiheit, auch mit anderen Künstlern als Perugino in Beziehungen zu treten. Den Ersatz bot nach einer weit verbreiteten Annahme Pinturicchio. Einen Theil seiner Musse nach Perugino's Weggang benutzte angeblich Raphael, um Pinturicchio an den Zeichnungen für die Fresken in Siena hilfreiche Hand zu leisten. Mit Raphael's Verhältniss zu Pinturicchio beschäftigt sich ausser Lermolieff noch Schmarsow. Der letztere vertheidigt eingehend Raphael's Antheil an Pinturicchio's Werke in Siena, Lermolieff bestreitet denselben kurzweg. »Es wäre beinahe lächerlich anzunehmen, dass ein in seiner Kunst ergrauter Meister, der gewesene Hofmaler des Papstes Alexander VI. von einem zwanzigjährigen Jüngling die Composition zu seinem Werke in der Libreria des Domes zu Siena sich habe anfertigen lassen.« Dagegen behauptet Lermolieff, dass die Composition zu Raphael's Gemälde: Madonna mit zwei Heiligen in Berlin (Nr. 145) einer Zeichnung Pinturicchio's entlehnt sei und nimmt auch sonst eine öftere Einkehr Raphael's in Pinturicchio's Werkstätte an. Die Thatsache also eines persönlichen Verkehres zwischen beiden Künstlern wird allseitig zugestanden, nur darüber gehen die Meinungen auseinander, wie sich der Einfluss Pinturicchio's in Raphael's Thätigkeit äussere.

Lermolieff widmet einen beträchtlichen und inhaltreichen Abschnitt seines Buches der Ehrenrettung Pinturicchio's. Er führt auf ihn zwei Fresken in der Sixtina zurück, welche früher Perugino und Signorelli zugeschrieben wurden und bezeichnet ihn als den Schöpfer der meisten Federzeichnungen in dem sogenannten Raphael'schen Scizzenbuche in Venedig. Der Nachweis, dass mehrere der letzteren sich auf die Fresken in der Sixtinischen Capelle beziehen, ist ihm vollständig gelungen. Minder klar erscheint das Verhältniss, in welchem Pinturicchio zu Perugino in Rom stand. Einerseits gehört ihm die Composition und die malerische Ausführung der Taufe Christi und der Reise Mosis selbständig an, andererseits leistet er dem Perugino untergeordnete Dienste, führt nach Zeichnungen des letzteren kleine Cartons oder Studien für die Uebergabe der Schlüssel aus. Die Blätter in Venedig,

welche die Studien zu den drei Fresken enthalten, sind alle von derselben Hand gezeichnet und in der gleichen technischen Weise ausgeführt. Nimmt man daran Anstoss, dass Pinturicchio, der übrigens damals bereits ein gewisses Ansehen in Rom genoss, gleichzeitig eine doppelte Thätigkeit entfaltete, einmal selbständig neben Perugino ganze Fresken entwarf und ausführte (wobei es auffällt, dass er von keiner einzigen Quelle [8]) als Maler in der Sixtina genannt wird, dann wieder unter der Leitung Perugino's arbeitete, so liegt die Vermuthung nahe, dass wir es mit Uebungen eines jungen Künstlers nach Originalvorlagen zu thun haben. Der Titel: Raphaelisches Scizzenbuch ist gewiss für die Venetianische Sammlung usurpirt, doch möchte weniger »das Album eines Sammlers«, als der Rest des Muster- und Uebungsbuches einer umbrischen Werkstätte vorliegen. [9])

Wie in dem sogenannten Scizzenbuche, so entdeckte Lermolieff die Hand Pinturicchio's auch in einer Federzeichnung in der Albertina (Br. 134), welche Raphael als Grundlage für seine Madonna mit zwei Heiligen in Berlin benutzte. Dass Raphael anfangs bei seinen grösseren Altarwerken nach fremden Mustern arbeitete, ist schon früher nachgewiesen worden; hier hätten wir das erste und einzige Beispiel, dass er auch in einem Madonnenbilde sich an eine fremde Vorlage hielt. Man musste erwarten, dass die Behauptung einer so grossen und unmittelbaren Anlehnung an einen fremden Meister, dessen Stärke durchaus nicht in Madonnenschilderungen lag, auf Widerspruch stossen werde. In der That hat bereits F. Lippmann im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen die Urheberschaft Pinturicchio's bestritten. So kurz Lippmann's Aufsatz ist, so gehört er doch zu den

---

[8]) Albertini Opusc. de Mirab. Romae hat über die Fresken in der Sixtina folgende Stelle: „picturae novi et veteris testamenti cum pontificibus sanctis, manu et arte mirabili nobilium pictorum concertantium videlicet Petri de castro plebis, et Alexandri et Dominici et Cosmae atque Philippi floren." Den hier behaupteten Antheil Filippino's an der Malerei in der Sixtina zu erwägen, hat noch niemand werth gefunden.

[9]) Einzelne Flüchtigkeiten in der Beschreibung der Blätter mögen hier kurz berichtigt werden. Lermolieff verwechselt bei seiner Nr. 5: „stehende Figur eines Jünglings, quadrirte Zeichnung" die Angaben Passavants, die sich nicht auf Br. 86, sondern Br. 91 beziehen; der Holzschnitt auf S. 321 hat mit der Zipporah nichts gemein, welche auf der Freske ein scharfes Profil zeigt. Eher kann man den Kopf unten rechts auf dem Blatte Br. 85 mit der Zipporah in Zusammenhang bringen. Der Kopfschmuck ist derselbe, die Haltung und der Typus des Kopfes aber freilich wesentlich verschieden. Die Blätter: Br. 85, 90, 104, 111, welche schwerlich alle von der gleichen Hand gezeichnet sind, machen den Eindruck von Modellstudien und Actzeichnungen.

fruchtbarsten der neuen Raphaellitteratur. Das Dunkel, welches über der Zeichnung in der Albertina schwebt, wird zwar auch jetzt nicht vollständig gelichtet. Lippmann erkennt gleichfalls einen fremdartigen Zug in derselben, führt ihn aber nicht auf Pinturicchio, sondern auf Schongauer zurück. Zuerst mag eine solche Zusammenstellung des Kolmarer Meisters mit Raphael verblüffen. Erinnert man sich aber, dass Michelangelo schon früher einen Kupferstich Schongauer's kopirt und kolorirt hat, so wird man auch die von Lippmann aufgestellte Vermuthung nicht schlechthin abweisen können. Unklar erscheint nur, dass Raphael die Wiedergabe des Schongauer'schen Vorbildes auf das Christkind und die Hand der Madonna einschränkt, schon in der Zeichnung des Kopfes und des Mantels der Madonna einen anderen Weg einschlug und vollends in dem h. Hieronymus, von welchem die Liller Sammlung eine besondere Studie besitzt, wieder an Perugino sich anschloss. Es erfahren ferner nur die Theile, welche dem altdeutschen Meister entlehnt sind, auf dem Raphael'schen Gemälde eine durchgreifende Aenderung, so dass, wenn die Hauptgruppen aus Zeichnung und Bild herausgeschält und verglichen werden, der unmittelbare, enge Zusammenhang stark zurücktritt. Hier hat also die Forschung noch nicht das letzte Wort gesprochen. Endgiltige Resultate liefert dagegen und einen weiten Ausblick auf Raphael's Entwicklung öffnet eine andere Betrachtung Lippmann's. Er geht von der Madonna mit den beiden Heiligen in Berlin aus, reiht dem Bilde die Scizze in Lille (Br. 46), welche er nach meiner Meinung zu streng beurtheilt, wenn er sie nur als »das Werk eines beliebigen späteren Copisten« gelten lässt, und die aus der Sammlung Madrazo neu erworbene Zeichnung des Berliner Kupferstichcabinets an und schliesst mit der Madonna del Duca di Terranuova. Diese ist das Endglied einer Gedankenkette, welche mit der Madonna mit den zwei Heiligen beginnt und Raphael mehrere Jahre beschäftigte. Der Nachweis, wie die Madonna Terranuova sich allmählich aus einem Drei-Figuren-Bilde entwickelt, bestätigt die schon früher gemachte Beobachtung, dass Raphael zuweilen in die eigene künstlerische Vergangenheit zurückgreift und ein älteres Motiv hervorholt, um ihm wieder frisches Leben einzuhauchen, sowie dass einzelne Entwürfe mit einem Keime verglichen werden können, aus welchem durch Spaltung mehrere selbständige Organismen hervorgehen.

Während Lermolieff in einem Falle Pinturicchio's Einfluss auf Raphael behauptet, wo derselbe schwerlich sich äusserte, leugnet er in dem anderen Falle das Zusammenwirken der beiden Künstler. Schade, dass Schmarsow, welcher den Antheil Raphael's an den Fresken in der Libreria vertheidigt, das Manuscript seiner Abhandlung so frühe

abgeschlossen, dass er auf Lermolieff's Untersuchungen keine Rücksicht nehmen konnte. Er hätte sonst wahrscheinlich die Beweiskraft des Venetianischen Scizzenbuches mit grösserer Vorsicht behandelt. Schmarsow ist nach seiner Schrift zu schliessen, ein Schüler H. Grimm's. Er dankt demselben nicht nur zahlreiche und wichtige Anregungen, sondern befolgt auch genau dessen Methode und bemüht sich selbst in der Schreibweise ihm nahezukommen. Theilweise decken sich Schmarsow's Meinungen mit den Ansichten und Aussprüchen des älteren Forschers vollständig. Zuerst tritt Schmarsow den Beweis an, dass Raphael in Siena, während Pinturicchio an der Libreria beschäftigt war, sich aufhielt. Leider bringt er dafür kein besseres Zeugniss bei, als die bekannte und oft besprochene Zeichnung in Venedig nach der antiken Gruppe der Grazien. Natürlich musste früher die Vorfrage entschieden werden, ob die Gruppe sich so früh in Siena befand, dass Raphael dieselbe kopiren konnte. Die Stelle in Albertini's Opusc. de Mirab. Romae wurde von mir in dem Sinne gedeutet, dass die Gruppe nicht lange vor 1509 aus Rom nach Siena gelangte. Schmarsow ist anderer Meinung: »Springer's Argumentation lässt sich nicht halten« schreibt er triumphirend [10]), und — führt dafür alle Gründe an, die zu meinen Gunsten sprechen. Er setzt die Abfassung des Tractates früher an als die Drucklegung und hat darin ganz recht; nur irrt er in der Annahme, dieser Umstand sei bisher unbekannt und unbeachtet geblieben. Gerade aus der Zeitdifferenz zwischen Abfassung und Ausgabe der Schrift schloss ich, dass die Gruppe erst zwischen den Jahren 1506 bis 1509 aus Rom entfernt wurde. Die Sache verhält sich einfach so: Bis zum Jahre 1502 war Albertini in Florenz ansässig. Erst nach dieser Zeit beginnt er in Rom seine antiquarischen Studien. Aus einer Stelle (hoc anno MDVI) des Tractates muss man annehmen, dass er an demselben im Jahre 1506 schrieb, auch das Capitel: de domibus Cardinalium. Als er aber 1509 den Druck begann, revidirte er den Text, fügte Einzelheiten zu, z. B. in dem eben erwähnten Capitel die Villa des Agostino Chigi an der porta Settimiana und verbesserte

---

[10]) Mit besonderer Lebhaftigkeit wendet sich Schmarsow auch sonst gegen meine Aufstellungen. Darf ich auch auf ein wohlwollendes Urtheil keinen Anspruch erheben, so ist doch vielleicht die Bitte um unbefangene Mittheilung fremder Ansichten nicht unbescheiden. Der von mir behauptete Einfluss Baccio d'Agnolo's auf den Architekten Raphael bezieht sich, wie jedem Kundigen einleuchtet, auf Raphael's ausgeführte Palastbauten in Rom, nicht auf die Prospekte in seinen Jugendbildern, ehe er mit Baccio in Berührung kam. Schm. betont den umbrischen Ursprung der Baukenntnisse Raphael's. Sind die Medaillen aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, auf welchen Rundtempel mit Portiken, ganz in der Weise Perugino's dargestellt sind, etwa umbrischer Herkunft?

einzelne Stellen. In dem Capitel de domibus Cardinalium zählt er alle Paläste der Cardinäle auf, welche theils eine architektonische Bedeutung besassen, theils durch plastischen und malerischen Schmuck glänzten. Er war weder ein Thor noch ein Spassvogel, dass er auch ein Haus angeführt hätte, in welchem sich nichts sehenswerthes vorfindet. Die betreffende Stelle lautete also ursprünglich: domus rev. Francisci Piccolomini cardi. senensis in qua sunt statuae gratiarum positae und wurde bei der Revision des Textes 1509 abgeändert, wie sie in dem gedruckten Tractate gelesen wird: in qua erant statuae gratiarum positae. Gesetzt aber auch, die Gruppe wäre spätestens im Sommer 1502 nach Siena übertragen worden, wie Schmarsow behauptet, so folgt daraus noch keineswegs der Raphaelische Ursprung der Venetianischen Zeichnung. Schmarsow spricht sich nicht mit wünschenswerther Deutlichkeit über den Zeitpunkt aus, in welchem Raphael in Siena arbeitete. Einmal (S. 2) sagt er, dass Raphael bereits das Sposalizio und die Himmelfahrt Mariä bestellt empfangen habe, als ihn Pinturicchio zum Gehilfen erkor, und wiederholt (S. 22), dass Raphael's Phantasie mit der Vermählung der heiligen Jungfrau beschäftigt gewesen, während er in Siena Scizzen für Pinturicchio entwarf. Einige Seiten später (S. 33) rühmt er die Architektur in der Dichterkrönung als die »Weiterentwicklung aus der Disposition im Sposalizio«, setzt also die Vollendung des letzteren Werkes voraus. Man dürfte vielleicht seine wahre Meinung errathen, wenn man Raphael's Aufenthalt in Siena in der Zeit 1503–1504 annimmt. Aus dieser Periode besitzen wir mehrere authentische Zeichnungen Raphael's, deren Vergleich mit dem Venetianischen Blatte die vollkommene Unmöglichkeit beweist, das letztere derselben Hand zuzuschreiben. Nicht die »dicken aber beweglichen Linien« der Umrisse sprechen gegen Raphael; gerade worin er von dem Marmorwerk am meisten abweicht, der Kopftypus der einen Grazie deutet auf eine ganz andere Gewöhnung des Auges und der Hand hin. Die Nachbildung der Grazien kann also als Zeugniss für Raphael's Sieneser Aufenthalt nicht angerufen werden.

Schmarsow gebietet aber noch über andere Beweismittel. Er prüft mit grosser Genauigkeit das Programm oder Memoriale, nach welchem die Künstler arbeiteten, findet, dass die Unterschriften der Fresken den Inhalt der letzteren nicht treu wiedergeben und nennt die Quelle, aus welcher namentlich der Zeichner der kleinen Cartons zum ersten und fünften Bilde geschöpft hat. Die Epitaphien gehen auf die Biographie zurück, welche J. A. Campanus geschrieben, der Zeichner holte sich seine Belehrung aus den Commentarien, welche Pius II. selbst verfasst hat. Die Abweichungen der ausgeführten Fresken von den

erhaltenen Cartons erklärt der Verfasser aus den veränderten Wünschen und aus der Unwissenheit der Besteller. »Die Brüder des in Rom weilenden Cardinals und Papstes, nach dem Tode Pius III. seine Testamentsvollstrecker, hatten sich um die gute Quelle des Memoriale kaum gekümmert, hielten sich an die gedruckte vita des Campano und liessen darnach Aenderungen vornehmen, wo die Entwürfe nicht mit ihr zu stimmen schienen.« Hat ein fremder äusserer Wille die Veränderungen hervorgerufen, so fällt ein wichtiger Grund fort, an verschiedene Hände bei dem Entwerfen und Ausführen der Fresken zu denken, am wenigsten darf man daraus schliessen, dass die Entwürfe von Raphael und keinem anderen Künstler herrühren. Für die geringere Schönheit und Klarheit der Composition in den ausgeführten Fresken ist nun nicht die gröbere Natur Pinturicchio's, sondern der thörichte Zwang der Besteller verantwortlich. Pinturicchio musste sich demselben fügen, gleichviel ob der Entwurf von seiner oder von einer anderen Hand stammte. Er wird offenbar von jeder Verantwortlichkeit, als ob er den schöneren Entwurf verdorben hätte, entlastet. Schmarsow scheint nicht zu ahnen, wie sehr die von ihm angenommene Einmischung der albernen Besteller seine Argumentation zu Gunsten Raphael's schwächt. Er hält noch ein anderes Beweismittel bereit: die Cartonzeichnung in Florenz zur ersten Freske enthält fünf Zeilen in Raphael's Handschrift. Der Schluss, dass wer die Zeilen schrieb, auch die Zeichnung fertigte, wird schwerlich angefochten werden. Um so wünschenswerther wäre es gewesen, wenn Schmarsow Proben von Pinturicchio's Handschrift und anderen authentischen Schriftstücken Raphael's seiner Abhandlung facsimilirt beigegeben hätte. Einzelne Zweifel wären dann leichter beseitigt worden. Die feineren und kleineren Schriftzüge auf dem florentiner Blatte mögen aus der spitzigeren Beschaffenheit des Schreibinstrumentes erklärt werden. Grosse Aehnlichkeit mit Raphael's Schrift in dem Briefe an Domenico Alfani und in den Sonettenentwürfen verrathen mehrere Buchstaben wie z. B. das p, q, ll; aber auch Unterschiede kommen vor. Raphael schreibt sonst regelmässig st, sc mit einem kurzen runden s (vergl. das Wort tempe*st*a im Briefe an Alfani mit tempe*ſt*a auf dem Carton für Siena) und nicht mit dem langen *ſ*, ferner *ss* und nicht *sſ* oder *ſs*, er krümmt bei d nicht den geraden Strich oben u. s. w.

Die Entscheidung ruht schliesslich doch bei den stilistischen Merkmalen der auf Raphael zurückgeführten Zeichnungen zur ersten, vierten und fünften Freske in der Libreria. Die Methode des Verfassers wird schwerlich allgemeine Billigung finden. Ungebührlich tief wird Pinturicchio herabgesetzt, um den Glauben zu wecken, dass er gar nicht fähig ge-

wesen sei, die Zeichnungen in Florenz, Perugia und Chatsworth zu entwerfen. Der erfahrene Meister gerieth in Verlegenheit, wenn es sich darum handelte, Scizzen umzuändern, besass kein Verständniss für den Kern der letzteren, stellte mit Vorliebe eingefallene Wangen und verkümmerte Leiber dar. Lebendige Gestalten verwandelt er in steife Puppen und auch in der landschaftlichen Schilderung geht ihm das Gefühl für Luftperspective und Fernsicht ab. Noch grösseren Anstoss erregt die Weise, wie verschiedene Handzeichnungen verwendet werden, um den Raphaelischen Ursprung der Cartons für die Libreria zu beweisen. Ein zweifelhaftes Blatt in Venedig dient nicht allein zur Erhärtung dieses Ursprunges, sondern auch zur Darlegung des Zusammenhanges, welcher zwischen dem Sposalizio, der Krönung Mariä, ihrer Predellen und der Arbeit für die Libreria waltet. Aber erst durch Drehen und Wenden der Figuren und Köpfe, erst wenn man gesenkte Gesichter hebt, niedergeschlagene Augen in aufgeschlagene verwandelt, erkennt man die allgemeine, oft recht flüchtige Verwandtschaft, welche Schmarsow zur Annahme identischer Darstellungen verleitet hat. Das Studium der Handzeichnungen ist weder alt noch bis jetzt hoch entwickelt. Es ging uns allen und geht uns vielfach noch gegenwärtig mit demselben nicht anders, als in den Anfängen der vergleichenden Gemäldebetrachtung. Wir haben blosse Schulähnlichkeiten für Beweise, dass die Zeichnungen einer und derselben Hand entstammen, genommen und zusammengeworfen, was das längere, eingehende Studium auseinanderzuhalten und zu trennen lehrte. Nicht hoch genug kann man in dieser Hinsicht Lermolieff's Verdienste um die methodische Behandlung der Zeichnungen anschlagen. Mag man auch die Localisirung der Kennzeichen zuweilen übertrieben finden, so wird man doch seiner Forderung, sich nicht mit allgemeinen Aehnlichkeiten zu begnügen, mit der grössten Schärfe vielmehr selbst die kleinste Einzelheit zu beachten und zu prüfen, unbedingt zustimmen. Dieser Verpflichtung kann man sich weder durch gefällige subjektive Vermuthungen über den möglichen Zusammenhang verschiedener Blätter, noch durch ungefällige Theorien entziehen, wie jene von der Trödelbude in Perugia und Siena, aus welcher die Künstler nach Bedarf Beine und Arme, alle erdenklichen Fussstellungen, Fingerbewegungen, Körperbewegungen entlehnten. Schmarsow, dessen Arbeit übrigens durch Fleiss und Ernst sich auszeichnet, will zu viel beweisen und beweist gerade dadurch den Hauptpunkt, auf welchen es ankommt, nicht genügend. Die volle wissenschaftliche Ueberzeugung, dass Raphael die fünf ersten Fresken in der Libreria entworfen hat, dass die Cartons in Florenz, Perugia und Chatsworth nur von ihm herrühren können, wird durch Schmarsow's

Schrift nicht geweckt. Er bringt die Frage der Lösung nicht wesentlich näher als Robinson, welcher das gleiche Quantum des Raphaelischen Antheiles behauptet und aus denselben allgemeinen Gründen ableitet. Zum Glück, dass wir wenigstens ein sicheres Zeugniss von dem Zusammenleben Raphael's mit Pinturicchio, während dieser in Siena arbeitete, besitzen. Die Oxforder Silberstiftzeichnung (Rob. 14), in der damals von Raphael mit Vorliebe angewendeten Technik ausgeführt, trägt ebenso unzweifelhaft das Gepräge der Hand Raphael's, wie sie auf der anderen Seite unmittelbar auf die Fresken in der Libreria hinweist. Das Blatt sagt uns, dass Raphael an den Modellstudien für diese mitthätig war. Von diesem festen Punkte aus muss die weitere Forschung beginnen. Ist es wahrscheinlich, dass Raphael seinen Aufenthalt in Siena nur für ein einziges Actstudium ausnützte, muss man nicht vielmehr annehmen, dass der noch wenig beschäftigte junge Maler auch bei anderen Vorarbeiten seine Hand lieh? Das Mass seiner Mitwirkung wird freilich noch lange streitig bleiben.

Die neue Raphaellitteratur erfüllt nicht alle Erwartungen, welche man ihr entgegentrug. Dennoch danken wir ihr mannigfache Fortschritte in der Kunde unseren Meister. Die Biographie Raphael's dürfte auf Grund der neuen Forschungen etwa so beginnen: Nach des Vaters Tode blieb Raphael noch mehrere Jahre in Urbino. Aeussere Gründe lassen vermuthen, dass er den Unterricht daselbst von Timoteo Viti empfing. Im Jahre 1500 kam er in Perugino's Werkstätte, genoss aber den unmittelbaren persönlichen Verkehr mit Perugino nur zwei Jahre. Seit 1502 ist er theils auf selbständiges Arbeiten, theils auf den Anschluss an andere Meister angewiesen. Im Jahre 1503 tritt er mit Pinturicchio in Siena in eine freilich nur kurz währende Beziehung. Er kehrt nach Perugia zurück, wandert aber 1504 in seine Heimat, wo er eine kräftige Einwirkung von Timoteo erfährt und seiner Kunstweise ein neues Element organisch einfügt. Vielleicht kam er schon damals, jedenfalls bald darauf auch mit Francia in persönliche Berührungen, welche insbesondere auf seine Porträtkunst sich einflussreich erwiesen. Die folgenden Jahre bringt er vorwiegend in Florenz zu, ohne aber seine Verbindungen mit Perugia und Urbino abzubrechen. Als er 1508 nach Rom übersiedelte, hatte er auf diese Art alle Hauptrichtungen der italienischen Malerei in sich gesammelt. Der Vertiefung in seine innerste Natur und in sein eigenstes Wesen geht das Erfassen und Zusammenschliessen der ganzen früheren Entwickelung der italienischen Kunst voran.

März 1881.

Zur Geschichte der Erzgiesskunst.

II.

Gerhard Wou von Kampen.

Von Dr. **Theodor Hach.**

Auch der Giesser der berühmten Erfurter Domglocke von 1497, Meister Gehrhard Wou von Kampen, ist, nebst einem Genossen, für Lübeck thätig gewesen und noch jetzt mit vier wohl erhaltenen und ihres Meisters würdigen Glocken dortselbst vertreten. Drei Glocken der St. Petrikirche und eine der St. Jacobikirche sind seine Arbeiten; sie tragen den Spruch:

arte Gerardi Wou Schoneborch ac facta Johannis.

Sämmtliche vier Glocken stammen aus dem Jahre 1507 und dürfen unter den Werken jenes Meisters eine um so grössere Aufmerksamkeit beanspruchen, da gerade sie geeignet sind, zur Ergänzung und Berichtigung der bisher über Gerhard Wou aufgestellten Ansicht beizutragen. Denn die Lebensverhältnisse auch dieses Meisters waren bisher noch in Dunkel gehüllt. Otte z. B. in seiner »Glockenkunde« (Leipzig 1858, S. 49) sagt nur:

»Hochberühmt waren auch die Niederländer de Wou von Campen (namentlich Gerhard de W., der Verfertiger der grossen Erfurter Glocke von 1497), von welchem sich Glocken im Münster'schen, Niedersächsischen und in der Altmark finden.«

Schafhäutl [1]) nennt diese Erfurter Glocke »ein Niederländisches Meisterwerk von dem bekannten Gerhard Wou de Campis«.

Aber ist denn jener Meister ihm so bekannt? Weniges nur wusste man bisher von ihm, und dies Wenige wird sich bei einer näheren Prüfung, die wir in Nachfolgendem versuchen wollen, meistens als nicht stichhaltig erweisen.

---

[1]) Schafhäutl: Ueber Glocken und Uhren u. s. w. im »Bayr. Kunst- und Gewerbeblatt« 1868, S. 388.

W. J. A. Freiherr von Tettau war es, welcher bis dahin die gründlichsten Forschungen über Gerhard Wou angestellt und bereits in dem als Separatabdruck aus den »Mittheilungen des Vereins für die Geschichte und Alterthumskunde von Erfurt« im Jahre 1866 erschienenen Vortrage »Ueber den Meister und die Kosten des Gusses der grossen Domglocke zu Erfurt«, S. 10—14, die bis dahin bekannten, diesen Meister betreffenden Notizen mit besonderer Rücksicht auf die Forschungen von Otte [2]) und Zehe [3]) sorgfältig zusammengestellt hatte, wobei er zu dem Resultat gelangte, dass Gerhard Wou aus der Stadt Kampen in den Niederlanden sei und seine Kunst meistentheils von Stadt zu Stadt gerufen betrieben habe. Hr. von Tettau gab auch (a. a. O. S. 10—11) eine Uebersicht der Werke Gerhard Wou's; da indessen manche Arbeiten desselben erst später bekannt geworden sind, so mag hier zunächst eine erneuerte Zusammenstellung derjenigen Werke folgen, als deren Verfertiger entweder kraft inschriftlichen oder kraft sonstigen Nachweises Gerhard Wou genannt wird. Es sind folgende:

1465. Eine Glocke im Dom zu Osnabrück. (Mithoff K. u. A. im Hann. VI, 115.)

1474. Glocke zu Cranenburg. (Zehe S. 9.)

1475. Glocke zu Xanten. (Zehe a. a. O.)

1476. Glocke zu Elten. (Zehe a. a. O.)

1480. Mehrere Glocken zu Kampen. (De Navorscher: XXIII, 566.)

1483. Glocke zu Calcar. (Zehe a. a. O.)

1485. Glocke im Dom zu Osnabrück. (Mithoff: K u. A. i. H. VI, 115.)

1486. Desgl.

1486. Wahrscheinlich auch Geschütze zu Osnabrück, da man in diesem Jahre der Ehefrau Gerhard's wegen seiner Geschicklichkeit im Büchsengiessen eine silberne Schale mit der Stadt Wappen in Osnabrück schenkte. (Mithoff: K. u. W., S. 178.)

1487. Sieben grosse Glocken für die St. Petrikirche in Hamburg. (R. G. Behrmann: Versuch einer Geschichte der Kirche St. Petri und St. Pauli. Hamburg 1823. Anhang S. XXIII. ff.)

1487. Eine sehr grosse Glocke für den Dom zu Hamburg. (Zeitschrift d. Ver. f. Hambg. Gesch. u. A., V. 312.)

1490. Glocke zu Crusemark bei Sandau in der Altmark. (Otte: Handb. d. kirchl. Kunst-Archäol. [4] S. 815.)

---

[2]) H. Otte in seiner »Glockenkunde«. Leipzig 1858.

[3]) B. Zehe: Histor. Notizen über die Glockengiesserkunst etc. (S. S. 24 Note 1.)

1490. Glocke zu Ruppin in der Mark. (Märkische Forschungen VI. 133.)

1491. Glocke in der ehemaligen Lambertskirche zu Lüneburg. (Mithoff: K. u. A. i. H. IV, 151.)

1491. Glocke in der Michaeliskirche zu Lüneburg[4]) und

1492. drei Glocken für dieselbe Kirche. (Mithoff: K. u. A. i. H. IV, 168.)

1493. Glocke zu Ahaus.
1493. Glocke zu Calcar.
1494. Glocke zu Till bei Calcar.
(Zehe a. a. O.)

1494. Glocke zu Wybelsum in Ostfriesland. (Mithoff: K. u. A. i. H. VII, 203.)

1495. Glocke zu Logumervorwerk in Ostfriesland. (Mithoff: K. u. A. i. H. VII, 132.)

1495. Glocke zu Kempen, wahrscheinlich wenigstens (v. Tettau a. a. O. S. 12), freilich ohne Quellenangabe; doch war ein Bote der Stadt Erfurt in diesem Jahre an den Meister nach Kempen gesandt, wo er also weilen musste. (Tettau S. 8.)

1496. Glocke zu Wessum. (Zehe a. a. O.)

1496. Glocke zu Wüllen. (Zehe a. a. O.)

1496. Glocke zu Neuss (nach v. Tettau a. a. O. S. 12 »wahrscheinlich«, doch ohne Angabe weiterer Anhaltspunkte, als dass ein Bote von Erfurt den Meister dort aufsuchte, Tettau S. 8).

1497. Die grosse Gloriosa im Dom zu Erfurt.
1497. Die Osanna im Dom zu Erfurt.
1497. Glocke zu Borichum, Amt Emden. (Mithoff: K. u. A. i. H. VII, 174.)
1497. Der »Schreier« der Severikirche zu Erfurt.
(v. Tettau a. a. O. S. 4, 5, 6.)

1499. Glocke zu Wessum. (Zehe a. a. O.)

1500. Drei Glocken zu Recklinghausen. (Zehe a. a. O.)

1502. Drei Glocken (Blasius major, Maria, Johannes) im Dom zu Braunschweig. (Görges: Der Blasiusdom zu Braunschweig. 2. Aufl. 1820. S. 56.)

1507. Glocke in der St. Jakobikirche zu Lübeck.
1507. Drei Glocken der St. Petrikircke zu Lübeck.
Im Vereine mit Johannes Schoneborch.

1523. Glocke zu Barfelde im Hildesheimischen. (Mithoff: K. u. A. i. H. III, 19.)

---

[4]) Vom Jahre 1491 soll sich auch in der St. Johanniskirche zu Lüneburg eine Glocke von der Hand Gerhard Wou's befunden haben; doch ist solches nicht sicher verbürgt. (Mithoff: K. u. A. im H. IV, 147).

1541. Glocken zu Hamburg. (Zeitschrift d. Ver. f. Hambg. Gesch. u. A. V, 313.)

? *1546.* Glocke für die St. Marienkirche in Lübeck? (S. unten S. 412.)

? Die Lambertiglocke zu Münster [5]) soll gleichfalls von Gerhard de Wou gegossen sein. (Organ f. christl. Kunst. 1867. S. 190.)

Ehe wir die aus dieser Uebersicht sich ergebenden Schlussfolgerungen ziehen, wenden wir uns den Ausführungen Tettau's zu, welcher den Meister Gerhard Wou als einer Künstlerfamilie angehörig betrachtet und sich hierüber folgendermassen äussert (a. a. O. S. 12):

»Meister Gerhard war nicht das einzigste Mitglied seines Geschlechts, was das Glockengiessergewerbe betrieb. Wilhelm de Wou goss 1461 eine Glocke zu Xanten, Heinrich von Kampen aber 1506 die übrigen sechs Glocken des Blasiusdomes zu Braunschweig.« (Folgen die Namen der Glocken.) »Jener war höchst wahrscheinlich der Vater, dieser der Sohn Gerhard's. Hat, wie dies im Mittelalter so häufig vorkommt, immer der Sohn das Geschäft des Vaters fortgesetzt, so ergiebt sich als äusserste Grenze der selbständigen Kunstthätigkeit Gerhard's die Zeit von 1461—1506. Insbesondere ist mit Bestimmtheit anzunehmen, dass er im letzteren Jahre nicht mehr am Leben war, da er sonst das begonnene Werk des Gusses der Glocken für den Braunschweiger Dom sicher auch selbst zu Ende geführt haben würde.«

Gegen diese Ansicht v. Tettau's lässt sich indessen doch Manches einwenden. Die Annahme nämlich, dass Wilhelm de Wou der Vater Gerhard's gewesen sei, gründet v. Tettau lediglich darauf, dass nach 1461 keine Glocke Wilhelm de Wou's, und vor 1461 keine Gerhard's bekannt sei. Allein die Notiz bei Zehe a. a. O. S. 9, auf welche sich letztere Behauptung stützt, ist selbst sehr unklar; sie lautet:

»Von diesem [Gerh. de Wou] sind Glocken zu Calcar 1483 und 1493, zu Xanten eine von 1475 und eine von 1461 von Wilhelm de Wou, welcher wahrscheinlich Gerhard's Vater war, eine zu Till bei Calcar von 1494« u. s. w.

Das kann denn doch ebenso gut heissen, das beide Glocken zu Xanten, die von 14*75* und von 14*61* von Wilhelm de Wou waren, womit dann Tettau's Rechnung hinfällig wäre. Allein es mag immerhin in Ermangelung weiterer dafür oder dagegen sprechender Beweise dahin-

---

[5]) In A. Seubert's Allgemeinem Künstler-Lexicon III. S. 610 ist statt Münster irrig München gedruckt. Daneben werden nur noch die für Erfurt verfertigten Glocken als Werke W.'s genannt.

stehen, ob nicht, auch im letzteren Falle, Wilhelm de Wou der Vater Gerhard's wirklich war; es ist wenigstens nicht unmöglich, ja nicht einmal ganz unwahrscheinlich.

Völlig unzulässig dagegen erscheint die Annahme, dass Hinrich von Campen der **Sohn** Gerhard's gewesen sei. Denn selbst, wenn sich bisher ein selbständiges Werk dieses Hinrich von Campen vor dem Jahre 1506 (welches von Tettau zugleich für Gerhard's Todesjahr hält) in der That nicht nachweisen lässt, so sind doch andere Gründe der Aufstellung einer derartigen Verwandtschaft zwischen beiden Meistern widerstreitend.

Eines der wesentlichsten Momente ist der Name selbst [6]). Vergleichen wir nämlich die Namensbezeichnungen in den Glockeninschriften, so weit uns von denselben Kenntniss gegeben ist, etwas genauer, so finden wir auf den drei Glocken im Dom zu Osnabrück von 1465, 1485 und 1486, ferner auf der grössten Glocke der Petrikirche zu Hamburg von 1487, auf den drei Glocken der Michaeliskirche zu Lüneburg von 1492, auf denen zu Wybelhum 1494, Logumervorwerk 1495, Borichum 1497, auch auf der Glocke zu Barfelde von 1523 den Namen:

Gherardus (bezw. Gerhardus) de wou me fecit.

Die Glocke zu Elten von 1476 zeigt uns den Namen in Niederländischer Sprache:

Gert van Wou,

ebenso die Petrus- und Paulus- und die St. Antonius-Glocke in St. Petri zu Hamburg:

Meister Gherd van Wou.

Als

Gert van W*au*

finden wir ihn auf den Hamburger Glocken von 1541 angegeben, wobei wohl nicht erst darauf hingewiesen zu werden braucht, dass Wou und Wau derselbe Name ist, da ja das niederländische ou wie das deutsche au ausgesprochen wird.

Mit Beifügung seiner Heimath nennt sich der Meister

Gherardus de Wou de Campis

auf der Glocke zu Crusemark von 1490, auf der Glocke der früheren Lambertskirche zu Lüneburg von 1491 und auf der aus demselben Jahre stammenden Glocke in der Michaeliskirche ebendaselbst.

Dagegen heisst der Name mit Fortlassung des ersten de nur

Gerhardus Wou de Campis

---

[6]) Der Name Wou ward früher häufig irrthümlich als Won oder Ivon gelesen, was sich aus der gothischen Minuskelschrift leicht erklären lässt. Vgl. hierüber v. Tettau a. a. O. S. 1—3.

auf der Gloriosa zu Erfurt von 1497. Auf dem »Schreier« der Severikirche ebenda steht:

opus gerhardi wou campensis,

auf den Glocken zu Lübeck:

arte gerhardi wou u. s. w.

Wir sehen also überall den Namen Wou in der einen oder anderen Gestalt erscheinen, bald mit, bald ohne Heimathsbezeichnung. Nur eine einzige feststehende Ausnahme hievon ist mir bekannt; nämlich auf der 1717 zerstörten Osanna von 1497 zu Erfurt, auf welcher die Inschrift begann:

Arte campensis canimus gerhardi.

Allein schon von Tettau (a. a. O. S. 5) hat mit Recht darauf hingewiesen, dass das Fortbleiben des Namens Wou hier einfach dadurch sich erklärt, dass hier die Namhaftmachung des Meisters in dem rhythmischen Theile der Inschrift selbst erfolgte und der Name Wou wohl nicht ohne Schwierigkeit im Verse unterzubringen gewesen sein möchte. Sehr lehrreich und interessant sind in dieser Beziehung die Inschriften auf zwei Glocken der Petrikirche zu Hamburg von 1487, worin dem Hexameter zu Liebe sogar der Name umgestellt erscheint. Nämlich auf der St. Barbara-Glocke hiess es unter Anderem:

Satis sollicitus fecit me Wou de Gherardus
M quingentenis annis demtis tredecenis

und auf der St. Elisabeth-Glocke ganz ähnlich:

Satis sollicitus me fecit Wou de Gherardus
M quingentenis minus uno cum duodenis [7]).

Eine scheinbare Ausnahme der eben erwähnten Regel bildet auch die in Gebhardi's Manuscript auf der k. Bibliothek zu Hannover, II, 173 enthaltene Nachricht, wonach die Sonntagsglocke der Johanniskirche zu Lüneburg die Inschrift gehabt haben soll:

Jesus Maria Johannes. Frede heit ick
Gerit von Campen goth mick
Do man schref 1491.

Allein Gebhardi, welcher auch sonst von Irrthümern nicht frei ist, und dessen hier wiedergegebene Inschriftform sich auf keiner anderen Glocke Gerhard Wou's nachweisen lässt, verdient mit seiner Nachricht um so weniger Glauben, als neuere Forschungen dargethan haben, dass die Sonntagsglocke 1413 gegossen wurde und 1687 und nochmals

[7]) Behrmann: Versuch einer Geschichte etc. Anhang S. XXIV—XXV.

1718 umgegossen werden musste, während von einem Umgusse derselben vom Jahre 1491 nichts erwähnt wird [8]).

Noch könnte man eine weitere Ausnahme herleiten wollen aus der, den Guss der grossen Glocke Blasius major im Dom zu Braunschweig im Jahre 1592 berichtenden Stelle einer alten Chronik, welche über den Giesser folgende Nachricht giebt [9]):

»Dussen Mester leiten de Domherren halen von Kampe,
un heth Mester Gerdt von Kampe, uth England.«

Doch werden wir auch dieser Angabe wenig Gewicht beilegen dürfen, da wir einmal hier keine authentische Namensbezeichnung vom Meister selbst haben, dann aber der Chronist durch den Zusatz »uth England« selbst darthut, wie wenig er über die Persönlichkeit des Meisters, sowie über die geographische Lage seiner Heimathstadt unterrichtet war.

So ergiebt sich als Resultat unserer bisherigen Untersuchung, dass Gerhard Wou in allen Inschriften niemals (mit einer leicht erklärlichen Ausnahme) seinen Familiennamen ausgelassen, während er die Beifügung seiner Heimath »de campis« öfter unterliess; letztere finden wir von ihm nirgends als »van Campen« bezeichnet.

Wie verhält es sich nun in dieser Beziehung mit »Heinrich von Campen« [10]), welcher nach von Tettau (a. a. O. S. 12) »höchst wahrscheinlich .... der Sohn Gerhard's« sein soll?

Dieser führt in keiner Inschrift auf seinen zahlreichen mir bekannten Werken den Zunamen Wou; nennt sich auch dort, wo die Inschrift in lateinischer Sprache abgefasst ist, niemals »de campis«; vielmehr heisst sein Name durchgängig van Kampen, wobei nur in der Schreibweise, sowie in der Schreibung des Vornamens unbedeutende Abweichungen auf den Glocken selbst sich finden. In den getreu nach den Originalglocken selbst abgenommenen Inschriften nennt er sich meistens:

hinrick van kampen.

So auf einer Glocke zu Wichmannsburg, auf einer Glocke der Jacobikirche zu Lübeck [11]), auf der Johannisglocke der Marienkirche zu Uelzen; auf der Glocke der Schelfkirche zu Schwerin heisst er:

hinrick uan kampen.

---

[8]) Vgl. Mithoff: K. u. A. im Hann. IV, 147. Uebrigens kommt ein Menschenalter später, nämlich im Jahre 1529 ein Glockengiesser Namens Gherijt in Kampen vor. Vgl. De Navorscher XXII (1872) S. 516.

[9]) Görges: Der Blasiusdom zu Braunschweig. 2. Aufl. 1820. S. 56—58.

[10]) Von diesem Giesser wird hernach noch ausführlicher geredet werden.

[11]) Milde's Manuscript über Lübeckische Glocken, auf der Stadtbibliothek zu Lübeck, giebt irrig den Namen als hinrick van campen.

Auf der Viertelstundenglocke der Marienkirche zu Lübeck und der f-Glocke des Glockenspiels ebendaselbst steht:

hinryck (bezw. hjnrick) van kampen,

auf der Glocke der Schlosskirche zu Schwerin:

henrick van campen,

auf der Glocke zu Klütz:

hērich van Kampen.

Das schon erwähnte Manuscript Gebhardi's auf der k. Bibliothek zu Hannover, welches II, 173—177 verschiedene Glockeninschriften dieses Meisters anführt, ist auch darin wenig genau und schreibt ihn meistens: Heinrich von Kampen, oder Heinrich von Campen, auch Heinrich v. Kampen.

Görges (a. a. O.) nennt ihn als den Gieser von sieben Glocken des Braunschweiger Domes

Heinrich von Kampe.

Bierstädt-Eggers [12]) endlich führt als Giesser der grossen Glocke der St. Johanniskirche zu Lüneburg an:

Henrich von Kempen,

während nach der »Neuen Hannover'schen Zeitung«, 1860 Nr. 162, die Stundenklocke derselben Kirche von

Stephan von Kempen

gegossen worden sein soll [13]).

Nach alledem darf sicher als feststehend behauptet werden, dass der Familienname dieses Meisters »van Kampen« war, ein Name, welcher, wie auch heutigen Tages noch, so schon im Mittelalter in Niedersachsen und in den Ostseeländern ein ziemlich häufig vorkommender genannt werden darf.

Schon aus dieser Verschiedenheit der Familiennamen beider Meister erhellt, dass Hinrick van Kampen nicht als der Sohn Gerhard's van Wou betrachtet werden kann. Es kommen aber noch weitere Gründe dazu.

Während nämlich v. Tettau, welchem nach dem Jahre 1502 kein Werk Gerhard de Wou's bekannt war, irrig annimmt, dass dieser im Jahre 1506 »nicht mehr am Leben war, da er sonst das begonnene Werk des Gusses der Glocken für den Braunschweiger Dom sicher auch selbst zu Ende geführt haben würde«, fanden wir dagegen Gerhard's Namen noch 1507 auf Glocken in Lübeck; aber nicht seinen Namen allein; sondern die gemeinsame Arbeit zweier Meister liegt darin vor.

---

[12]) Diss. inaug. De Campanorum materia ac forma. Jenae 1685, pag. 32.

[13]) Die Belegstellen für sämmtliche vorstehend angegebenen Glocken siehe unten in der Zusammenstellung der Arbeiten Hinrick's van Kampen S. 418 ff.

Darauf deutet unzweifelhaft die Conjunction »ac« in dem auf den Glocken befindlichen Verse:

arte Gerhardi Wou Schoneborch ac facta Johannis.

Dass nun Gerhard Wou 1507, also zu einer Zeit, in welcher Hinrick van Kampen, der 1506 die 7 [14]) kleineren Glocken des Domes zu Braunschweig gegossen hatte, bereits selbständig als Giesser thätig war, nicht mit diesem zusammenarbeitete, sondern mit Johannes Schoneborch, einem, wie es scheint, in Ostfriesland besonders thätigen Giesser [15]), musste doch sehr auffallend sein, wenn wirklich Hinrick van Kampen der Sohn Gerhard's van Wou wäre.

Wir werden deshalb solche Aufstellung v. Tettau's als unrichtig bezeichnen und dieselbe ebenso für immer aufgeben müssen, wie die Ansicht Mithoff's [16]), dass »Henrick van Kampen« wahrscheinlich »zu der Familie des Giessers Gert van Wou aus Kampen, auch wohl Gerdt van Kampen genannt« gehört habe. Es waren dies vielmehr zwei Meister aus ganz verschiedenen Familien, die mit einander in keinerlei Zusammenhang stehen.

Zustimmen dagegen müssen wir der schon in der Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte V, 313 ausgesprochenen und auch von Mitthoff [17]) angenommenen Vermuthung, dass der 1541 als Giesser von Glocken zu Hamburg genannte Gerdt van Wau wohl ein Sohn oder Enkel des Gerhard von Wou sei. Dass aus der Schreibweise W*a*u statt W*o*u ein Einwand hiegegen nicht hergenommen werden dürfe, wurde schon oben gesagt. Andererseits aber nöthigt uns der Zeitraum von 1465—1541, aus welchem Glocken mit dem Giessernamen Gerhard von Wou bekannt sind, mehrere Giesser dieses Namens anzunehmen.

Unmöglich nämlich erscheint es, dass ein Giesser alle jene Werke sollte ausgeführt haben [18]); völlig unmöglich zumal dann, wenn man, der Ansicht v. Tettau's folgend, eine selbständige Kunstthätigkeit Gerhard's vom Jahre 146*1* an annehmen wollte. Darnach würde Gerhard

---

[14]) Nicht *6*, wie v. Tettau a. a. O. S. 12 irrig annimmt. Vgl. Görges a. a. O. S. 57 u. 58.

[15]) Ueber Johannes Schoneborch vgl. Mithoff: Künstl. u. Werkm. S. 149; ferner De Navorscher XXVI (1876) S. 234 u. 394.

[16]) Mithoff: K. u. W. S. 89.

[17]) Mithoff: K. u. W. S. 178.

[18]) Gerhard de Wou arbeitete freilich wie es scheint, ziemlich schnell. So stand z. B. auf der siebenten (H.-)Glocke der Petrikirche zu Hamburg (Behrmann a. a. O. S. XXVI):

Sös klocken up sös noten geghaeten van mi
In dren manten veer weeken twe daghe darby, u. s. w.

volle achtzig Jahre hindurch, 1461—1541, haben thätig sein müssen, ein Ereigniss, welches bei der grossen Berühmtheit dieses Giessers sicher in den Chroniken nicht unerwähnt geblieben wäre. Sehen wir aber von dieser Annahme v. Tettau's (welche sich auf nichts anderes, als den zufälligen noch nicht einmal wirklich erwiesenen Umstand stützt, dass nach 1461 keine Glocke von Wilhelm de Wou, den er für den Vater Gerhard's hält, bekannt sei), ab, so ergiebt sich 1465 als das Jahr, aus welchem die erste Glocke (im Dom zu Osnabrück) von Gerhard's Hand sich findet. Demnach würde dessen Thätigkeit den Zeitraum von 1465—1541, also 76 Jahre umfassen, was ebenfalls kaum möglich, jedenfalls nicht wahrscheinlich ist. Denn wie jede andere Zunft, so hatten auch die Glockengiesser, welche meistens zum Amte der Rothgiesser, früher Apengeter genannt, gehörten, ihre bestimmten Lehr- und Gesellenjahre [19]) und es konnte Niemand darin Meister werden, der nicht volljährig war, also nach damaligem Rechte das 25. Lebensjahr zurückgelegt hatte.

Wir würden demnach annehmen müssen, dass Gerhard jene Glocken in Hamburg 1541 in seinem 101. Lebensjahre gegossen habe und zu solchem Zwecke dorthin gereist sei; ein Ereigniss, das kaum glaublich erscheint und, wenn wirklich geschehen, sicher in die Chroniken sich eingetragen fände.

Es bleibt also nichts anderes übrig, als zwei Personen des Namens Gerhard von Wou zu unterscheiden, von welchen die zweite vielleicht der Sohn oder der Enkel der ersteren gewesen sein mag. Wo aber müssen wir dann die Grenze ziehen zwischen dem einen und dem andern? Woher sollen wir Aufklärung hierüber gewinnen? Die Geschichtsquellen jener Zeit lassen uns, soweit ich sehe, vollständig im Stiche. Selbst die gleichzeitigen Chroniken der Stadt Kampen haben mir über ihren weitberühmten Landsmann keinerlei Aufschluss gegeben. In den Niederlanden ist diesem Zweige der Kunstarchäologie erst in letzter Zeit einige Aufmerksamkeit gewidmet und aus den mir zugänglich gewesenen Publicationen niederländischer Alterthumsforschung lässt sich über etwa noch in den Niederlanden vorhandene von Gerhard Wou's Hand gegossene Glocken sehr wenig entnehmen. Auch unsere niederdeutschen, zum grossen Theile im Laufe der Kriegszeiten zer-

---

[19]) Einen interessanten Beweis hiefür liefert eine Glocke des nachmals berühmten Glockengiessers Hermann Köster, welcher seit 1503 als Bürger in Hildesheim erscheint, vom Jahre 1494 zu Lauenstein, in deren Inschrift es heisst: »m. cccc. xciiii do ghod. hermen kester. ē apēgeter knecht duse klokken." (Mithoff: K. u. A. im Hann. I, 119). Bis jetzt ist dies wohl das einzige Beispiel einer von einem Gesellen unter Beifügung seines Namens gegossenen Glocke.

störten Kirchenarchive der Gegenden, welche Glocken dieses Meisters besitzen oder besassen, haben bisher Sachdienliches nicht zu Tage gefördert.

So sind wir denn überall nur auf mehr oder weniger wahrscheinliche Vermuthungen angewiesen, und als eine solche kann es nur gelten, wenn ich mich der Ansicht zuneige, dass Gerhard van Wou des Aelteren Thätigkeit sich bis zum Jahre 1507 erstrecke, die Glocke zu Barfelde von 1523 aber schon dem jüngeren Gerhard zuzuschreiben sei. Zu dieser Ansicht führt mich namentlich auch der Umstand, dass Gerhard Wou die vier 1507 in Lübeck gegossenen Glocken (was bei keinem seiner anderen zahlreichen Werke bezeugt ist) gemeinsam mit einem andern Giesser, Johannes Schoneborch, goss, mithin wohl allein sich jener Arbeit nicht mehr gewachsen fühlte. Letzteres erklärt sich auch aus dem Alter, in welchem Gerhard im Jahre 1507 stehen musste: denn nehmen wir an, dass er 1465, aus welchem Jahre seine erste Glocke datirt, auch nur das Volljährigkeitsjahr gerade erreicht hatte, also 1440 geboren war, so stand er im Jahre 1507 in seinem 67. Lebensjahre, einem Alter, in welchem weder Auge noch Hand eines bildenden Künstlers die zur Herstellung und Formung so beträchtlicher Werke erforderliche Kraft und Sicherheit zu haben pflegen. Hiedurch verbietet sich auch von selbst, die Glocke zu Barfelde von 1523 auch etwa noch dem älteren Gerhard zuzuschreiben, da dieser dann noch im 83. Lebensjahre hätte thätig sein und den Reisestrapazen sich ausgesetzt haben müssen. Berücksichtigt man ferner, dass aus den Jahren 1465—1507 ohne namhafte Unterbrechung eine grosse Fülle von Werken aus Gerhard's Hand nachgewiesen ist, dass aber dann plötzlich ein Zeitraum von 16 Jahren ein völliges Aufhören seiner Wirksamkeit uns zeigte, was doch höchst auffallend erscheinen müsste, so mag es der Wahrheit wohl am nächsten kommen, wenn wir in Gerhard's gemeinsamem Arbeiten mit Johannes Schoneborch im Jahre 1507 zugleich den Abschluss seiner selbständigen Giesserthätigkeit erblicken.

Eben dieser Umstand, dass Gerhard der ältere 1507 gemeinsam mit Johannes Schoneborch arbeitete und nicht mit Gerhard Wou dem Jüngeren, lässt darauf schliessen, dass der letztere damals noch nicht eine selbständige Stellung als Meister erlangt hatte, womit dann auch das späte Vorkommen desselben im Jahre 1541 nur um so besser sich in Uebereinstimmung bringen lässt. Ausser der Glocke zu Barfelde von 1523 und den zu Hamburg im Jahre 1541 gegossenen Glocken, welche bisher die einzigen von Gerhard Wou dem Jüngeren in Deutschland bekannten Werke wären, darf diesem Giesser, welcher 1538 bis

1539 als »Geert van Wou Jr.« in Holland vorzukommen scheint [20]), vielleicht auch die Autorschaft einer leider nicht mehr vorhandenen grossen Glocke, für die Marienkirche zu Lübeck im Jahre 1546 gegossen, zugeschrieben werden. Mit dieser Glocke nämlich verhält es sich folgendermassen.

Als im Jahre 1545 der Umguss der grossen, Gloriosa genannten, im Jahre 1466 durch Gert Klinge von Bremen gegossene Glocke der Marienkirche (s. oben S. 160) nothwendig wurde, ward der Neuguss von Claus Wachtel vollzogen, war aber gänzlich misslungen. Noch in demselben Jahre geschah der Guss zum zweiten Male von Claus Wachtel, missrieth aber wiederum gänzlich. Erst 1546, als man einen andern Glockengiesser »Meister Gerdt« engagirt hatte und der Umguss nun durch diesen zum dritten Male vollzogen ward, gelang derselbe und wog die neue wohlgelungene Glocke (welche 1646 unbrauchbar geworden, öfter, zuletzt 1668, umgegossen ward) damals 13,265 Pfund [21]).

Diesen »Meister Gerdt« möchte ich nun für Gerhard Wou den Jüngeren halten. Denn nachdem man sich, nach zweimaligem Misslingen des Gusses, dazu entschloss einen anderen Giesser heranzuziehen, wird man sicher an einen in seinem Fache hervorragenden Meister sich gewandt haben, dem man ein so bedeutendes Werk ohne Gefahr eines abermaligen Misslingens übertragen konnte. Nun waren die Beziehungen Lübecks zu den Niederlanden, und gerade auch mit der Stadt Kampen, von jeher recht lebhaft; es war ferner der Name Gerhard de Wou schon durch die trefflichen Werke Gerhard des Aelteren aus jener Stadt seit dem Jahre 1507 auch in Lübeck selbst sehr gut accreditirt; es hatte auch wenige Jahre zuvor, 1541, Gerhard Wou der Jüngere in Hamburg den Ruf des Namens Wou auf's Neue gerechtfertigt, wovon man in der benachbarten und befreundeten Stadt Lübeck die genaueste Kunde haben musste: — da lag denn sicher nichts näher, als für jenes neu herzustellende bedeutende Werk auch wieder den Meister aus der berühmten Giesserfamilie der Wou zu entnehmen. So werden wir denn mit Wahrscheinlichkeit jenen »Meister Gerdt«, den Giesser der Lübecker Glocke von 1546, mit dem Meister Gerhard Wou dem Jüngeren identificiren dürfen, um so mehr, als in jenen Jahren kein anderer »Meister Gerdt« von Ruf weder in Lübeck noch sonst bekannt ist. Nur ein »Gert von Mervelt, Apengeter« zu Flensburg, kommt 1539 vor, in welchem Jahre er dort eine Glocke für Hamburg

---

[20]) De Navorscher: XXI (1871) S. 608.

[21]) Nach H. Jimmerthal's handschriftlicher »Chronik der St. Marienkirche zu Lübeck« im Archiv jener Kirche.

goss, die, schon des Transportes wegen nicht gar gross gewesen sein wird [22]). Im Uebrigen ist dieser Gerdt von Mervelt völlig unbekannt, so dass an ihn als den in Lübeck zu jenem so hochwichtigen Gusse engagirten »Meister Gerdt« sicher nicht wird gedacht werden dürfen, während man Gerhard Wou dem Jüngeren ein glückliches Vollbringen jenes bedeutenden Werkes von vornherein wohl zutrauen durfte und eben ihn auch deshalb dafür engagirt haben wird. Letzteres war damals um so leichter, da Gerhard Wou der Jüngere in jener Zeit in Deutschland, vielleicht in Hamburg gewohnt zu haben scheint. Darauf leitet einmal die Thatsache hin, dass er auf den Glocken in Hamburg 1541 seinen Namen nicht niederländisch W*o*u, sondern der Aussprache gemäss, Gert van W*a*u schrieb; ferner aber spricht dafür noch ein anderer Umstand. War nämlich Gerhard Wou der Jüngere identisch mit dem in Lübeck 1546 engagirten »Meister Gerdt«, so war es auch sein Werkzeug, welches der im Jahre 1548 uns zuerst begegnende Lübeckische Stück- und Glockengiesser M. Karsten Middeldorp »von M. Gerde seligen entfangen« und welches nach Middeldorp's Tode 1561 dessen Wittwe an den Lübeckischen Rathsgiesser Matthias Benningk für 600 Mark Lüb. verkaufte [23]). Es musste sich also »Mester Gerdt's« Werkzeug in Lübeck befunden haben, und zwar keineswegs nur das zum Glockengiessen dienliche, sondern Alles, da in dem Kaufvertrage auch besonders des »Wercktuges, so thom Bussengeten gehortt, und vorhanden is«, gedacht wird. Es scheint also jener »Meister Gerdt«, nach meiner Ansicht Gerhard van Wou der Jüngere, wenigstens seit dem Gusse im Jahre 1546, in Lübeck geblieben und dort wenig später, jedenfalls wohl vor 1548, verstorben zu sein, auch er, wie Gerhard van Wou der Aeltere, zugleich Glocken- und Geschützgiesser.

Dass sowohl Otte und v. Tettau im Allgemeinen Recht hatten, wenn sie den Meister der Erfurter Domglocke von 1497 als einer Giesserfamilie angehörig bezeichneten, als auch wir mit Mithoff nicht irre gingen, indem wir zwei Gerhard's unterschieden, dafür findet sich eine Bestätigung in Mittheilungen holländischer Forscher in der schon öfter von uns erwähnten, in Amsterdam erscheinenden höchst verdienstvollen

---

[22]) Mithoff: Künstl. u. Werkm. S. 177, nach Lappenberg: Hamburgische Chroniken S. 177, wo es freilich heisst: „Anno 39 is de grote seierklokke to sunte Peter gegaten to Flensborch" u. s. w. Da es demnach eine Uhrglocke war, so kann die Bezeichnung „grote seierklokke" wohl nur relativ genommen werden, als Stundenglocke im Gegensatz zu der kleineren Viertelschlagglocke.

[23]) Der Vertrag steht im Lübecker Niederstadtbuch 1561 Vocem Jucunditatis, Mai 16.

Zeitschrift »De Navorscher«. Im XXI. Jahrgange dieser Zeitschrift ist eine Zusammenstellung niederländischer Glocken- und Geschützgiesser gegeben, worin es auf S. 608 heisst:

Wou (Gerrit van) . . . . 1403 [24])
Wou of van Wou (Gerardus of Gert), Kampen. 1475— † 1527.
Wou, Jr. (Geert van) . . . . 1538—1539.
Wou (Nicolaas a Gerardo) . . . . 1512.
Id. Gerritsz (. . . . .) . . . . ? [25]).

Hieraus geht aufs deutlichste hervor, dass die Wou eine starkvertretene Giesserfamilie waren, namentlich wenn wir noch den, Navorscher VIII, 200 erwähnten, in obiger Liste nicht enthaltenen Jan Jacobz van Wou, sowie den früher genannten Wilhelm de Wou von 1461 hinzunehmen [26]).

Die obige, aus dem Jahre 1871 stammende Liste im Navorscher würde aber, indem sie Gerhard des Aelteren Tod erst in das Jahr 1527 setzt, diesem Meister auch noch die 1523 gegossene Glocke zu Barfelde zuweisen. Da indessen nirgends in jener Zeitschrift eine Glocke Gerhard's des Aelteren nachgewiesen ist, deren Guss nach 1507 fiele, da ferner auch keinerlei Angabe sich findet, woher das Jahr 1527 als Todesjahr Gerhard des Aelteren angenommen ist, und da überhaupt jene Liste kaum Anspruch auf endgültige Richtigkeit machen wird, so glaube ich einstweilen bei meiner oben ausgesprochenen und begründeten Ansicht, dass Gerhard des Aelteren selbständige Giesserthätigkeit mit dem Jahre 1507 abgeschlossen sei, trotz jener Liste auch fernerhin beharren zu dürfen, und dies um so mehr, da die holländischen Forscher selbst bisher nichts Genaueres von diesem Meister zu wissen scheinen. Denn noch im Jahre 1876 findet sich im Navorscher (XXVI, 234) eine Anfrage, ob »der bekannte Glockengiesser Geert oder Gerhard de Wou zu Kampen in Overijssel geboren war, oder in dieser Stadt wohnte

---

[24]) Von ihm war die 1403 gegossene Brandglocke von Haarlem, in deren Inschrift es am Ende heisst: Gerret van Wou de mij goot MCCCC ende drie na Gods geboort. (Navorscher: VII, 34.)

[25]) Vielleicht ist er identisch mit dem 1529 in Kampen vorkommenden Glockengiesser Gherijt. (Navorscher XXII, 516.) Vgl. oben Note 8.

[26]) Als ein Versuch, die Hauptvertreter der Familie Wou genealogisch zu ordnen, liesse sich, lediglich als Vermuthung, folgende Tabelle aufstellen:

Gerrit van Wou 1403.
Wilhelm de Wou 1461.
Gerard de Wou de Campis der ältere 1465—1507.
Nicolaas a Gerardo Wou 1512.
Gerhard Wou der Jüngere 1523—1546. Gerritsz (1529?).

und wirkte und sich deshalb de Campis oder van Kampen nannte? Ob es Beweise hiefür gäbe oder ob es nur leere Vermuthung sei?« — Eine Antwort auf diese Frage ist mir bisher nicht bekannt geworden, und doch war sie eigentlich schon zur Zeit der Fragestellung von einem holländischen Archivar gegeben.

Dass der in Frage stehende Gerhard Wou der Aeltere sich nie »van Kampen«, sondern nur »de campis« nannte, haben wir oben gesehen (S. 400), und zwar nannte er sich so nicht zur Bezeichnung des Familiennamens, sondern er bezeichnete damit seine dermalige Heimath. Dass darunter nur die Stadt Kampen in den Niederlanden verstanden sein könne, hatte schon v. Tettau nachgewiesen; bestätigt aber und ganz klar gestellt wird solches durch eine schon im Navorscher von 1873 (XXIII, 566) mitgetheilte Notiz einer Urkunde vom 4. Juli 1480, aus dem alten Archive zu Kampen. In dieser Urkunde verstatten Bürgermeister, Schöffen und Rath der Stadt Hardewijk auf Ersuchen der Stadt Kampen, dass »Geert van Wou, klokgieter van 'sHertogenbosch« mit fünfen seiner Knechte und Diener (Gesellen und Arbeiter) in ihre Stadt komme und nach Amsterdam reise, um dort zu kaufen, was er zum Giessen der Glocken zu Kampen nöthig hat, und von dort nach Kampen zurückzukehren, dauernd einen Tag oder höchstens zwei nach seiner Ankunft.

Diese Notiz ist auch dadurch wichtig, dass sie innerhalb des Zeitraumes von 1476—1483, aus welchem früher keine Arbeiten Gerhard's bekannt waren, ihn in der Stadt Kampen thätig erweist. Vielleicht füllte er jene Jahre, worüber indessen der nähere Nachweis mir noch mangelt, überhaupt mit Arbeiten in den Küstenstädten der Zuydersee aus. Höchstwahrscheinlich aber siedelte er dann in Folge des Glockengusses von 1480 für die Stadt Kampen ganz und dauernd nach dieser Stadt über. Betreffs dieser Kampener Glocken fehlt bisher jede nähere Auskunft. Beachtenswerth aber ist es, dass der Zusatz »de Campis« oder »campensis« zu dem Namen Gerhard's sich auf keiner seiner Glocken vor 1480 findet, ja sogar erst seit 1490 sich hat nachweisen lassen. Wir werden deshalb die Stadt Kampen als Gerhard van Wou des Aelteren hauptsächlichsten Wohn- und Wirkungsort, als seine zweite Heimath betrachten müssen, während wir bis auf Weiteres seine eigentliche Heimath in der Stadt Hertogenbusch werden erblicken dürfen.

Fassen wir jetzt noch einmal die Ergebnisse unserer Untersuchungen kurz zusammen, soweit sie Gerhard den Aelteren betreffen, so sind es folgende:

Gerhard van Wou der Aeltere, wahrscheinlich der Sohn des 1461 erwähnten Glockengiessers Wilhelm de Wou und Enkel des 1403 ge-

nannten Giessers Gerrit van Wou, war um das Jahr 1440 zu Hertogenbusch geboren, ergriff auch seinerseits das in der Familie heimische Gewerbe der Glocken- und Stückgiesserei, in welchem er im Jahre 1465 sein erstes selbständiges Werk, eine Glocke im Dom zu Osnabrück, lieferte. Nachdem er in den folgenden Jahren verschiedene Glocken im Münsterlande gegossen hatte, ward er im Jahre 1480 in die niederländische Stadt Kampen berufen, um dort mehrere Glocken zu verfertigen. Behufs der Ausführung dieses Auftrages reiste er über Harderwijk nach Amsterdam, dort verschiedenes zum Gusse Erforderliche einzukaufen, kehrte dann nach Kampen zurück, und scheint dort der Guss der Glocken ihm so zum Nutzen gewesen zu sein, dass er beschloss, ganz dorthin überzusiedeln. Wahrscheinlich in Kampen hatte er sich bald darauf, jedenfalls vor dem Jahre 1486, in welchem seiner Ehefrau von der Stadt Osnabrück, für die er vortreffliche Geschütze gegossen hatte, eine silberne Schale mit der Stadt Wappen zum Geschenk gemacht wurde, verheirathet. Der Ruf seiner Geschicklichkeit verbreitete sich mehr und mehr, so dass er nicht nur im Westphälischen, sondern im Lüneburgischen, in Hamburg, ja bis in die Altmark hinein, vollauf zu thun bekam und schliesslich den ehrenden Auftrag erhielt, eine der grössten Glocken Deutschlands, die Gloriosa im Dome zu Erfurt, nebst noch drei Glocken, zu giessen.

Wie er sich dieser seiner grössten und bedeutendsten Aufgabe erledigt, davon giebt das Werk selbst das beredteste Zeugniss, über dessen Guss und Kosten uns die Schrift v. Tettau's so eingehende und interessante Mittheilungen macht. Bedeutende Arbeiten lieferte er dann noch für den Braunschweiger Dom und schliesslich im Jahre 1507 für mehrere Kirchen zu Lübeck [27]). Hiemit schliesst seine reiche Thätigkeit ab, wahrscheinlich starb er nicht lange hernach. Doch mit seinem Tode verging weder sein Ruhm noch seine Kunst. Denn wie die letztere in seinem Enkel Gerhard Wou dem Jüngeren fast noch ein halbes

---

[27]) Nur diese letzteren Glocken kenne ich aus eigener Anschauung. Mit Ausnahme der in den Gesichtszügen dem Originale nicht entsprechenden Maria mit dem Kinde von der Erfurter Gloriosa, welche v. Tettau abgebildet hat, sind weitere Abbildungen de Wou'scher Glocken mir nicht bekannt. Die Paulus-Glocke der Petrikirche zu Lübeck zeigt auf beiden Seiten den Apostel Paulus mit dem Schwerte, eine kräftige und würdige Relieffigur. Trefflicher noch ist das, zweimal auf einer Glocke in St. Petri und einmal in St. Jacobi wiederkehrende Relief: Christus mit der Weltkugel in der Linken, die Rechte segnend erhoben. Die Figur, obwohl in Relief gearbeitet, doch nach Art einer Statue auf einer Console stehend, ist 43 cm hoch. Der Gesichtsausdruck ist voll Hoheit, die Haltung von edler Würde, die Gewandung, am Halse eigenthümlich missverstanden, einfach, in schönem grossen Faltenwurf gehalten.

Jahrhundert später sich in Blüthe erhielt, so hat der Ruhm Gerhard's van Wou des Aelteren sich erhalten bis auf den heutigen Tag und wird unzertrennlich von seinem Meisterwerke, der Erfurter Gloriosa, fernen Jahrhunderten noch verkündet werden. Aufgabe der gewissenhaften Forschung aber muss es sein, mehr und mehr das Dunkel aufzuhellen, welches bisher die Familienverhältnisse und das Leben des hochberühmten Giessers noch umgiebt. Und wenn ich im Vorstehenden über die Familie de Wou auch nur Vermuthungen aufstellen konnte, so durfte ich solche auszusprechen mich berechtigt halten, damit von anderer Seite daran angeknüpft und dadurch ein weiterer Anhaltspunkt, und neues, sicheres Material herbeigeschafft werde, sei es zur Beseitigung, sei es zur Bestätigung meiner Annahmen.

Anhang.

Hinrick van Kampen.

In den obigen Ausführungen über die Familien- und Verwandtschaftsverhältnisse Gerhard de Wou des Aelteren hatten wir Veranlassung, darzuthun, dass Hinrick van Kampen nicht, wie man bisher annahm, der Sohn Gerhard's de Wou war, sondern, ausser Verbindung mit jenem, den Namen »van Kampen« als Familiennamen führte. Obwohl nun dieser Meister Hinrick van Kampen im Ganzen vorwiegend ein locales Interesse nur beanspruchen kann, so mag doch der Vollständigkeit wegen hier angeschlossen werden, was bisher über ihn zu ermitteln war, zumal er ein stark beschäftigter und tüchtiger Giesser war, von welchem z. B. die Stadt Lübeck allein neun Glocken noch jetzt besitzt.

Von seinen Lebensumständen sind wir sehr wenig unterrichtet. Zum ersten Male begegnet er uns im Jahre 1506, mit dem Gusse der sieben kleineren Glocken für den Dom zu Braunschweig beschäftigt [28]. Dann vom Jahre 1507 an erscheint er in den mecklenburgischen Rentereirechnungen häufiger als Geschützgiesser zu Gadebusch thätig, einem kleinen an der alten Landstrasse zwischen Schwerin und Lübeck gelegenen Landstädtchen; bis zum Jahre 1517 sind in jenen Rechnungen Arbeiten für die Herzöge von Mecklenburg erwähnt [29].

Doch hatte er auch während dieser Zeit seinen eigentlichen Wohnsitz in Lübeck. Dort hatte er als »Mester Hinrich van Campen Glockengiesser« im Jahre 1512 ein Haus in der grossen Burgstrasse (jetzt Nr. 623) gekauft, welches er 1524 an seine Wittwe Dorothea

---

[28]) Görges: Der Blasiusdom zu Braunschweig. 2. Aufl. 1820. S. 57.

[29]) Jahrbücher d. Ver. f. Mecklenburg. Gesch. u. A. III, 193.

und seinen Sohn Hinrich vererbte, welche es dann an »Hans Schilling, Bussengeter« verkauften. Später muss sich seine Wittwe, welche 1528 als »Dorothea, Hinrich van Kampen Wittwe«, das Haus Nr. 259 in der Glockengiesserstrasse gekauft, aber 1533 wieder verkauft hatte, zum zweiten Male verheirathet haben und zwar mit einem Hermann Lamberdes, welcher 1541 das Haus Breitestrasse Nr. 970 seiner Wittwe Dorothea vermachte, welche es dann ihrerseits 1564 an ihren Sohn Hinrich van Kampen vererbte [30]). Was dieser für einen Lebensberuf hatte, ist unbekannt.

Hinrick van Kampen des Aelteren Wirkungsgebiet als Giesser war, im Verhältniss zu den ausgedehnten Länderstrecken, in welchen Gerhard de Wou seine Kunst ausübte, ein ziemlich bescheidenes; es umfasste ausser der Stadt Lübeck hauptsächlich nur das westliche Mecklenburg, dann auch einzelne Orte im Lüneburgischen und in der Mark; seine frühesten Arbeiten finden sich, wie erwähnt, in Braunschweig.

Seine durchweg scharf und gut gegossenen Glocken sind mit ziemlich reichem Schmucke versehen; zu den reichstverzierten scheinen die Glocke der Schelfkirche zu Schwerin und die Sonntagsglocke der Marienkirche in Lübeck zu gehören. Characteristisch für den Styl dieses Meisters dürfte die Maria mit dem Kinde auf der letztgenannten Glocke sein; sie schliesst sich in ihrer gedrungenen Gestalt mit dem runden Kopfe und dem unbestimmten Gesichtsausdrucke genau an die Holzschnitzereien der Altäre aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts an, welche für die damalige lübeckische Kunst bezeichnend sind, wie die zahlreichen Holzschnitzwerke der Kirchen und des Museums in Lübeck beweisen.

Die bis jetzt bekannten Arbeiten Hinricks van Kampen fassen wir in folgende chronologische Uebersicht zusammen:

1506. Sieben Glocken für den St. Blasiusdom zu Braunschweig. (Görges: a. a. O. S 57.)

1507. Geschütze, in Gadebusch gegossen. (Mecklenburg. Jahrb. III, 193.)

1508. Grosse Glocke in Klütz. (Mecklenb. Jahrb. VIII, 142.)

1508. Glocke im Schlossthurm zu Schwerin [31]), ohne Zweifel für die

---

[30]) Herm. Schröder: Lübeck im 16. Jahrhundert (Manuscript im Besitz d. Ver. f. Lüb. Gesch. u. A.) S. 12; 46; 380.

[31]) Diese Glocke trägt in ihrer Inschrift den in diesen Gegenden seltenen, dagegen auf Glocken im Osnabrückischen oft vorkommenden Vers: „Maria mater graciae, Mater misericordiae, Tu nos ab hoste protege, In hora mortis suscipe!" Dieses ist die 4. Strophe eines mittelalterlichen lateinischen „hymnus ad matutinum In Sanctae Mariae Praesentatione", welcher beginnt: „Maria verbi famula fit nobile

von Herzog Heinrich neu erbaute Schlosskapelle gegossen, welche 1507 geweiht ward. (Mecklenb. Jahrb. XV, 162 vgl. m. V, 48.)

1508. Die f-Glocke des Glockenspiels im Dachreiter der St. Marienkirche zu Lübeck.

1508. Die Sonntagsglocke derselben Kirche. (Obwohl ohne Giessernamen, doch sicher von diesem Meister gegossen.)

1509. Die Viertelschlagglocke im Dachreiter derselben Kirche.

1510. Die grosse Stundenglocke ebendaselbst. (Auch sie ohne Namen.)

1508—1510. Die c-, d-, es- und g-Glocken des Glockenspiels ebendaselbst, welches in seinen Inschriften zusammen das Antiphon »Salve Regina« enthält.

1510. Die Dominicus-Glocke des Burgklosters, jetzt in der St. Jacobikirche zu Lübeck.

1511. Die Johannisglocke der Marienkirche zu Uelzen. (Mithoff: K. und A. im Hann. IV, 257.)

1512. Glocke zu Wichmannsburg. (Mithoff: K. u. A. im Hann. IV, 273.)

1513. Die kleinere Glocke der Kirche zu Klütz. (Mecklenb. Jahrb. VIII, 142.)

?1513. Die Stundenglocke der St. Johanniskirche zu Lüneburg. (Mithoff: K. u. A. in H. IV, 148 nach Gebhardi's Ms. II, 174 bis 177). In Note 2 sagt Mithoff: »In der N. Hannover. Ztg. 1860 Nr. 162 wird der Giesser der Stundenglocke »Stephan von Kempen« genannt. Hinrich von Kampen kommt jedoch im zweiten Jahrzehent des 16. Jahrhunderts mehrfach als Giesser von Glocken in Lüneburg vor. Eine Untersuchung dieser jetzt in einer Schallöffnung hängenden Glocke ist sehr misslich.«

1514—1515. Aus diesen Jahren sind bis jetzt keine Werke Hinrick van Kampen's nachgewiesen; vielleicht fällt in diese Zeit die von ihm gegossene Glocke der Schelfkirche zu Schwerin, deren Inschrift eine Jahreszahl nicht enthält. (Mecklenb. Jahrb. III, 193.)

1516. Die grosse Glocke, sog. Wachtglocke der St. Johanniskirche in Lüneburg. (Mithoff: K. u. A. in H. IV, 147 nach Gebhardi's Ms. II, 173). Unter dem Jahre 1516 führt auch Bierstädt-Eggers (Dissert. de Campan. mater. ac forma. Jenae. 1685 pg. 32) »Die grosse Glocke in der St. Johanniskirche zu

---

triclinium" etc.; abgedruckt aus dem Breviarium sec. usum Gallicanum. Venetiis 1527 in 12° bei Morel: Lat. Hymnen des M.-A. S. 81, Nr. 131. — Vgl. hierüber meinen Aufsatz im „Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit" 1880. Nr. 4 S. 117 ff.

Lüneburg« auf und giebt, von Gebhardi abweichend, an, dieselbe zeige auf der einen Seite die Inschrift:

SALVATOR MVNDI (Christusbild mit der Weltkugel.) SALVA NOS

auf der anderen Seite aber:

ORA PRO NOBIS (Johs. Bapt. mit dem Lamm.) HENRICH VON KEMPEN. M.D.XVI.

1516. Eine sog. Mittelglocke derselben Kirche, von Gebhardi's Ms. angeführt, aber nicht anders nachgewiesen. (Mithoff: K. u. A. in H. IV, 147, wo auch ihre Inschrift nach Gebhardi abgedruckt ist.)

1516. Eine nicht mehr vorhandene Glocke der St. Nicolaikirche zu Lüneburg. (Mithoff: K. u. A. im H. IV, 156.)

1518. Eine andere Glocke für dieselbe Kirche. (Mithoff: ebenda.)

1518. Eine Glocke zu Perleberg. (Märkische Forschungen VI, 133.)

Ausser diesen Werken befinden sich noch zwei Glocken von Hinrick van Kampen in der Nicolaikirche zu Mölln in Lauenburg, deren Jahreszahl mir nicht mitgetheilt ist; ferner wird uns noch eine Glocke genannt, bei deren Guss Hinrick van Kampen betheiligt war, nämlich die Sonntagsglocke zu Gardelegen. Dieselbe soll (nach Bierstädt-Eggers a. a. O. S. 29) folgende Inschrift tragen:

Grata parens Anna Dei vocitor gratiana.
Divae Reginae famulans pedissequa prima;
Ad Dei Sanctum propulsum moveo [Dei] verbum.
Arnd van Worledt [32]), Heinrich von Kampen me fecerunt.

Da eine Jahreszahl nicht angegeben ist und da wir sonst nach 1518 eine Arbeit Hinrick van Kampen's nicht kennen, so mag auch diese Glocke etwa in dieselbe Zeit fallen und mag vielleicht auch hier, wie oben bei Gerhard de Wou dem Aelteren, das sonst nicht nachgewiesene Zusammenarbeiten mit einem anderen Meister das Ende der reichen selbständigen Giesserthätigkeit des Meisters Hinrick van Kampen bezeichnen.

---

[32]) Dieser Name ist als der eines Giessers sonst nicht bekannt.

Die Giesserfamilie Klinge von Bremen.

Nachtrag zu meinem Aufsatze (S. 157 — 182 dieses Bandes.)

Erst nachdem mein in der Ueberschrift genannter Aufsatz bereits im Drucke war, kam mir der im Jahre 1880 erschienene Schlussband (VII) von Mithoff's »Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannoverschen« zu Händen, welcher Ostfriesland und Harlingerland umfasst. In diesem Bande sind etwa 30 Gusswerke der Familie Klinge beschrieben, welche bisher theils ganz unbekannt, theils zwar als thatsächlich vorhanden, aber ohne genauere Beschreibung bekannt geworden waren. Dies neue, einerseits berichtigende, andererseits ergänzende Material erweist sich wichtig genug, um an dieser Stelle einen Nachtrag zu meinem genannten Aufsatze zu erheischen.

Zunächst ist in der Aufzählung der Werke des Gerdt Klinge (S. 161. 162) Folgendes nachzutragen:

1400. den 20. Juny: Glocke zu Wiesens (A. Aurich) mit dem Giesserspruche und dem Zusatz »help got ut aller Noht«. (Mithoff: VII, 199.)

1425. Die Glocke zu Victorbur wird durch denselben Inschriftsatz »help got ut aller not. Amen« noch mehr als Klinge'sche erwiesen. (Mithoff VII, 191.)

1447. Die Glocke zu Wybelsum stammt aus dem in den Wellen versunkenen Dorfe Geerdsweer bei Wybelsum. (Mithoff VII, 96.)

1453. Eine Glocke der Grossen-Kirche zu Emden. (Mithoff VII, 67.)

1459. Eine Glocke zu Hage (Amt Berum). (Mithoff VII, 106.)

1460. Eine Glocke zu Greetsyhl (Amt Emden). Mithoff VII, 98.)

1464. Eine grosse Glocke zu Bingum (Amt Weener). (Mithoff VII, 39.)

1465, nicht 1462 wie auf S. 162 stand. Die Glocke zu Uttum. (Mithoff VII, 189.)

? Auch zu Riepe (Amt Aurich) soll eine Glocke von Gerdt Klinge's Hand sich befunden haben. (Mithoff VII, 174.)

Was die Arbeiten der anderen Mitglieder dieser Giesserfamilie betrifft, so ist zunächst wieder nachzutragen

a) zu Bernd Klinge (S. 163), dass nach Mithoff VII, 44 sich zu Buttforde (Amt Wittmund) eine Glocke von 1474 findet, in deren Inschrift es heissen soll:

Gott geve siner Seelen goden Rath
Berend Klinge von Bremen de mi gegoten hat.

Da nun der Giesser Bernd Klinge der Glocke zu Heiligenrode von 1406 (oben S. 163) nicht wohl dieselbe Persönlichkeit sein kann mit diesem Berend Klinge von Bremen 1474, so müssen wir zwei Berend Klinge unterscheiden und könnte deshalb die Glocke der ehemaligen Willehadikirche zu Bremen, vom Jahre 1456, die ja einen »Berend Klinghe« als Giesser nennen sollte, aber dem Gerdt zugeschrieben ward, sehr wohl von diesem jüngeren Berend herrühren. Die Ausgestaltung der Arbeiten aller Mitglieder der Familie Klinge ist eine durchweg so gleichartige und ebenmässige, dass (wie ich mich inzwischen überzeugt habe), ohne inschriftlichen oder urkundlichen Anhalt eine Sonderung der einzelnen Arbeiten unmöglich erscheint.

Zu *d*) Hinrick Klinge (S. 164) sind folgende drei Tauffasser hinzuzufügen:

1469. Zu Pilsum.

1474. Zu Esens und ebenso zu Uttum.

Eine gleichfalls von diesem Giesser verfertigte Stundenglocke zu Pilsum trägt keine Jahreszahl. (Vgl. Mithoff VII, 169; 87; 188).

Wesentlich ist, dass wir noch ein ferneres, bisher nicht genanntes Mitglied der Familie Kl. kennen lernen, und zwar den mit sieben Arbeiten vertretenen:

g) Bartold (bartole, bertolt) Klinge. Seine früheste und späteste Arbeit ist je ein Tauffass, nämlich 1472 zu Eilsum und 1506 zu Canum, beide im Amte Emden (Mithoff VII, 46; 57); dazwischen fallen die Glocken: 1482 zu Esens; 1483 ebendaselbst, 7415 Pfund schwer; 1487 zu Uttum; 1489 die grosse Glocke der Ludgeri-Kirche zu Norden; 1492 die grosse, 1,75 m unteren Durchmesser haltende Glocke zu Neermoor. (Vgl. Mithoff VII, 88; 189; 159; 148.)

Dadurch ist natürlich die von mir versuchsweise aufgestellte genealogische Tabelle (S. 164) wesentlich alterirt, um so mehr, da wir nunmehr, entgegen der von mir auf S. 170 aufgestellten Ansicht, unbedingt zwei Giesser Gerdt Klinge werden annehmen müssen. Dazu wird

wenigstens das Datum der oben genannten Glocke zu Wiesens uns zwingen, welches von Mithoff (VII, 199), allerdings nur nach einem Manuscripte von 1725, so mitgetheilt wird:

Help gott uet aller noht.
Anno 1400. d. 20. Juny.
. . . .
Gherd Klinge de my gegoten hatt
Gott gheve siner sele rat.

Aber selbst dann bleibt die in Note 13 auf S. 170 von mir ausgesprochene Ansicht in Geltung, dass, wenn wir zwei Gerdt Kl. annehmen müssen, die Grenze der Thätigkeit des älteren Gerdt vor das Jahr 1427 bezw. 1425, nicht aber zwischen 1454 und 1460 zu setzen sei.

Eine neue hypothetische Genealogie aufzubauen, wage ich nicht, möchte aber den betreffenden Archivaren hier einschlägige Forschungen besonders warm empfehlen.

Musste ich im Bisherigen meine früheren Ansichten berichtigen, so bieten Mithoff's neue Mittheilungen andererseits willkommenes Material zur Bestätigung der von mir gemachten Aufstellungen.

Zunächst den eben citirten Giesserspruch betreffend, finden wir denselben auf fast allen neu mitgetheilten Arbeiten, auch auf denen des Bartold Kl., mit Ausnahme von dessen Glocke zu Neermoor, wo nur der erste Theil erscheint:

bartolt klinghe de mi gaten hat.

Die gleiche Ausnahme begegnet aber auch auf den Glocken von Gerdt Kl. 1453 zu Emden, 1455 zu Wiegboldsbur, und bei Hinrich Kl. auf dem Tauffass von 1474 zu Uttum.

Zu den Giessern, welche in Schulverwandtschaft zu den Klinge's stehen, tritt Hermann to der gans neu hinzu. Von diesem finden sich zwei Glocken aufgeführt, deren Beschreibung eine den Klinge'schen Arbeiten genau entsprechende Anordnung in Inschrift und Bildnissen erkennen lässt. Während die Glocke zu Gross-Borssum von 1471 (Mithoff VII, 104) dabei in dem lateinischen Contexte der Inschrift besagt: »facta est haec campana per me hermannum to der gans«, heisst es auf der mit deutscher Inschrift versehenen Glocke zu Suurhausen (Mithoff VII, 180):

Hermann to der gans mi ghegoten hat
Got gheve syner sele rat [1]),

---

[1]) Gleich hier mag angefügt werden, dass die oben S. 175 angezweifelte Inschrift des Tauffasses zu Eimbeck von 1427:

also der Klinge'sche Giesserspruch neben der den Klinge'schen Arbeiten eigenen Anordnung in der ganzen Glocke!

Was nun die Arbeiten des berühmten Gerdt Klinge selbst betrifft, so ist zu dem auf S. 173 Gesagten noch nachzutragen, dass auch auf den Glocken zu Pewsum von 1458 wie auf der zu Bingum von 1464 zu den Füssen des Reliefs der Maria eine kleine schräg gestellte Glocke sichtbar ist, welche Mithoff VII, 167 als Giesserzeichen glaubt betrachten zu dürfen. Allein da uns bisher nur von diesen beiden Glocken, ferner auf der Glocke zu St. Jürgen von 1474, dem Tauffass zu Segeberg von 1447 und auf den zwei Glocken zu Bremen von Gerdt's Hand solche kleine Glocke genannt ist, von den etwa 30 sonstigen Arbeiten desselben aber nicht, so werden wir kaum ein ihm und seiner Schule eigenes Giesserzeichen, sondern unserer früheren Ansicht entsprechend, nur das allgemeine Gewerbszeichen der Glockengiesser darin erblicken dürfen, wobei allerdings die Stellung solcher kleinen Glocken übereinstimmend in allen bekannten Fällen zu Füssen eines Reliefs, und zwar der Hauptfigur [2]) nicht unbeachtet bleiben darf.

Von höchster Bedeutung erscheint mir aber die jetzt vollständig vorliegende Inschrift von Gerdt's Glocke zu Wiegboldsbur vom Jahre 1427, in welcher es nach Mithoff VII, 199 heisst:

Anno Dni M. CCCC. XXVII
help got uet aller noet
Got gheve siner seele raet
de mi so biol [= wol] ghe . gote . haet.
Ghert . Klinghe . is . he . ghe . nannt.

Wie ganz erinnert doch diese Inschrift an die, oben S. 177 von mir

---

got gheve dē selē rat
da dt. ghevē hat

doch ziemlich richtig gelesen scheint; sie findet ihre Erläuterung durch Gerdt Kl.'s Tauffass zu Zeven 1469 (Mithoff V, 136): „got gheve eren selen rat, de to mi gheven hat", und durch Bartolt Kl.'s Glocke von 1483 zu Esens (Mithoff VII, 88) in deren Inschrift, ausser dem Klinge'schen Giesserspruche, es noch heisst: „got gheve (allen) eren selen rat de to mi (wat) ghegeuen hat." — Zu Bedecaspel in Ostfriesland soll sich eine 486 gegossene Maria genannte Glocke befunden haben, deren Inschrift u. A. besagte: Peter Klokgheter, de mi geghoten hat, God geve siner sele rat." (Mithoff VII, 36). Eine Beschreibung der Glocke fehlt leider und damit die Entscheidung, ob auch Peter zur Klinge'schen Schule gehörte.

[2]) Nur auf der Glocke zu Bingum steht dies Glöckchen zwischen den Reliefs der Maria und des Matthäus und auf dem Tauffass zu Segeberg zwischen zwei Apostelfiguren, denen des Paulus und Andreas; das Wappen des Stifters steht entsprechend zwischen Petrus und Johannes.

mitgetheilte der 1350 gegossenen Domglocke zu Hildesheim und an die ebendort aufgeführte des Lübecker Taufbeckens von 1337:

Christe vorgiv alle missedat
deme de dit vat gemäket hat
Hans Apengeter was he genannt etc.

Da diese Aehnlichkeit auf einem frühesten Werke Gerdt Kl.'s am deutlichsten sich ausgesprochen findet, so glaube ich mit Recht hierin einen erneuerten Beweis für den von mir behaupteten Schulzusammenhang Gerdt Klinge's mit Hans Apengeter und Johann von Halberstadt erblicken zu dürfen. *Th. Hach.*

Urkundliche Beiträge zur Biographie des Bildhauers Paolo di Mariano.

Von **A. Bertolotti.**

Gregorovius schrieb: »Am Ende des XIV. und am Anfange des XV. Jahrhunderts bemerkten wir nur ein einziges römisches Talent von Auszeichnung, Paolo Romano. Aber das Leben dieses Bildhauers und seiner angeblichen Schüler Giancristoforo von Rom, Niccolo della Guardia und Pietro Paoli von Todi ist dunkel«[1].

Vasari war der erste, der über das Leben des Paolo Romano schrieb[2], da dies aber erst ein Jahrhundert nach dem Tode des Bildhauers geschah, so sind die Nachrichten die er bringt sehr spärlich und diese wurden von den Commentatoren des Aretiner's auch weder vermehrt noch durch urkundliche Zeugnisse erhärtet. So blieb es durch Jahrhunderte, man klagte über den Mangel an Nachrichten über das Leben dieses Künstlers, dachte aber nicht daran, demselben durch geduldige archivalische Forschung abzuhelfen. Erst vor wenigen Jahren vermochte E. Müntz mit Hilfe einiger Documente, welche ich als Archivar des römischen Staatsarchivs ihm zur Verfügung stellte, und durch seine daran geknüpften scharfsinnigen Schlussfolgerungen etwas mehr Licht in das Leben dieses Künstlers zu bringen[3]. In allerneuester Zeit nun gelang es mir, einige für das Leben des Paolo Romano überaus wichtige Documente, und zwar das Testament und zwei Codicille des Künstlers aufzufinden.

Mit Hilfe dieser Documente, dann mehrerer Auszüge aus bisher unbekannten Notariatsacten und Rechnungsbüchern des päpstlichen Haushaltes bin ich endlich im Stande, die Lücken von Paolo's Biographie bei Vasari auszufüllen, zunächst den wahren Namen Paolo's, dann das Jahr seines Todes, die Reihe

---

[1]) S. Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter. 3. Aufl. VII. S. 645.

[2]) Vasari (ed. Milanesi), Vite de più eccellenti pittori, scultori e architetti. Tom. II. pag. 647.

[3]) E. Müntz, Les arts a la Cours des Papes. Tom. I. II.

seiner Arbeiten festzustellen. Die Quellen aus welchen ich schöpfe, verbürgen die Unumstösslichkeit der Resultate meiner Arbeit.

Schon in einem früheren Aufsatz, den ich an dieser Stelle publicirte [4]), wies ich darauf hin, wie schwierig es vor dem 16. Jahrhundert sei, die Familiennamen selbst hervorragender Künstler sicher zu stellen, da man sich in den Acten zumeist mit dem Taufnamen des Künstlers dem noch der Taufname des Vaters hinzugefügt wird, zu begnügen pflegte; nur in den Criminalprotocollen nahm man es mit den Personalien des Künstlers ernster, es haben aber eben mit dem Criminal nicht alle grossen Künstler zu thun gehabt. So bleibt nichts übrig, als auf gut Glück unermüdlich alles was an öffentlichen Acten vorhanden, zu durchforschen; auf diese Weise gelang es mir schon, den Familiennamen manches berühmten Künstlers aufzufinden und so bin ich nun auch im Stande, dem Bildhauer Paolo, den Vasari kurzweg Paolo den Römer nannte, und dem später der Name Mariano irrthümlicherweise als Familienname beigefügt wurde — Mariano ist der Taufname des Vaters — seinen wahren Familiennamen wiederzugeben.

Ein Act, der mir auch den Taufnamen von Paolo's Grossvater — Tuccio — bekannt giebt, enthüllt uns den Familiennamen, dieser lautet Taccone.

Der Act handelt über einen Kaufabschluss des Vormundes des Sohnes des Paolo. Das Kaufobject ist ein Haus in der Gasse Macello de' Corvi in Rom.

Indictione VI. mensis Julii die primo 1473. In presentia mei notarii etc. prouîdus vir franciscus mentaona de Rione Pinee sponte etc. vendidit ete. discreto viro magistro bono homini marmorario regionis Pinee tutoris et tutoris nomine francisci filii pupilli et heredis condam magistri Pauli Mariani tutii Taccone marmorarii de dicta regione Pinee presente et legitime stipulante prodicto pupilli ac dicti pupillis heredibus etc. idest quamdam domum ipsius francisci terrineam soloratam et tegulatam cum sala et puteo et quodam loco partim coperto et partim discoperto et aliis juribus pestinentiis suis . . . . in regione pinee in contrata qua dicitur Macella delli corvi intra hos fines . . . . ab uno latere sunt res ecclesie sancti Eustachij de urbe ab alio res angelotti sanonia ante et ab alio latere sunt viae publicae . . . .

(Not: P. Meriliis 1471. 4. f. 356.)

Der Kaufpreis des Hauses betrug 235 Ducaten.

Der Taufname von Paolo's Grossvater Tuccio ist nichts anders als ein Kosename der von der Endung des Namens Donato, oder Santi, oder Benedetto gebildet ist.

Mariano der Vater des Paolo war gleichfalls Marmorarbeiter; er war von Sezze nach Rom gekommen, wie aus dem folgenden Document das uns Mariano zugleich mit Paolo im Castell Sant Angelo beschäftigt zeigt, hervorgeht.

»1451. 3 marzo. — Mariano di Tuccio da Seze et Paulo suo

---

[4]) A. Bertolotti, Einige unbekannte Familiennamen berühmter Künstler. Repertorium IV. S. 73.

figliuolo e Pietro de Alpino da Chastiglioni, maestri de marmo, deno dare adì iij di marzo ducati 200 papali conti per loro e per loro detto a Pietro Marglianc da Roma, c quali lo do per parte di ducati 1000 di camera douranno auere quando saranno fatte 2 chapelle che anno prese a fare da me per lo detto prezo in sul ponte a chastello Sant Agniolo, con quelli patti e modo che apare lo strumento fatto per ser Mariotto da Fossato e de tutto se obrighato al detto Pietro Margliano«. In tutto ebbero fino al 31 dicembre 1451 fiorini 539 fol. 33. (Archivio do stato Romano Registro di Tesoreria segreta 1451, fol. 185 cfr. fol. 53.)

Sezze ist bekanntlich eine sehr alte Stadt in der Landschaft Latium; es liegt in der Nähe von Velletri und zählt heute ungefähr 8000 Einwohner. Die reich mit Marmor incrustirte Kathedrale ist vom Jahre 1300. In der Geschichte von Sezze ist der Name Taccone ein wohlbekannter; die Familie gehörte im 14. Jahrhundert zu den Adeligen und Mächtigen der Stadt. Rainaldo und Sassone Tacconi standen in der päpstlichen Leibwache und in Diplomen die sie von Clemens V. erhalten hatten, werden sie »milites« genannt. Im Jahre 1321 wurde Rainaldo Tacconi von der Stadt abgesandt, den Frieden mit Goffredo Caetani, Graf von Fondi zu unterhandeln. Eine ähnliche Mission erhielt 1340 Francesco Tacconi. Der edle Giovanni Tacconi schloss den Frieden mit Cori 1335 ab[5]). Von solcher Herkunft also war Paolo der Bildhauer, der von nun an als Paolo Tacconi da Sezze in der Künstlergeschichte erscheinen wird.

Ausser dem Testamente, macht uns noch ein Notariatsact mit der Thatsache bekannt, dass Paolo einen Bruder Namens Lorenzo besass, der Beneficiat von St. Peter war.

Indictione XV. mensis maij die prima 1467.

In presentia mei notarii etc. dominus Laurentius Mariani tutii beneficiatus basilicae Sancti Petri de urbe qui etc. sponte refutanit et pro pactu de non petendo etc. remisit prouido uiro magistro Paulo marmorario eiusdem domini Laurentii germano fratri presente etc. etc. id est omnia et singula jura nomina rationes etc. quas que dictus Dominus Laurentius habet et sibi competunt contra dominum magistrum Paulum et domum suam magnam positam in Regione pinee infra suos confines etc. occatione 150 ducatorum« Diese 150 Ducaten wurden vom Bruder thatsächlich ausgezahlt und Lorenzo kaufte dann für 125 Ducaten ein Haus im Rione Campitelli, der Kirche Sta. Maria della Corte gegenüber. (Not. Agostinus domini Martini 1457 . 1553, fo. 308.)

Andere Verwandte werden wir bei näherer Betrachtung des Testaments und der Codicille kennen lernen.

Vasari erwähnt kaum drei oder vier Arbeiten des Bildhauers Paolo;

---

[5]) Dominici Georgii, Dissertatio Historica de Cathedra Episcopali Setiae civitatis in Latio Romae 1727 Typ. Reinardi.

uns wird es möglich sein mit Hilfe der Zahlungsausweise der päpstlichen Verwaltung ein vollständiges Verzeichniss der für die Päpste ausgeführten Arbeiten herzustellen.

Beginnen wir mit dem Pontificate Nicolaus V.

»1451 1 Gennaio. — Nello di Bartolomeo da Bolognia chomessario de la Sta. di N. S. de dare a di primo di Gennaio duc. 70. di papa .... a Paulo di Mariano da Seza scharpellatore .... perparte de lavoro de le finestre di marmo di Champitoglio — fior: 71, bol: 68.

29 Gennaio Duc: 42 bol. 4 di com. conti per lui per sudetto Paulo di Mariano e li comp. per resto di duc. 114 doeuano auere di 3 finestre in croce, di marmo, che anno fatte ne la faccia a di Chanpitoglio cioe ne la faccia dinanzi, che sono state a misura bracci a 114, a due 1 bracio murata a loro spese (Idem R. Tesoreria Segreta 1451 f. 67. cfr. fol. 82.)

Ein Jahr später arbeitete er, wie wir schon weiter oben gesehen haben, in Gemeinschaft mit seinem Vater an den zwei Capellen, die am Ponte Sant Angelo erbaut wurden. Nun verschwindet neun Jahre lang der Name Paolo's aus den Büchern der päpstlichen Tesoreria; die Erklärung gab uns Minieri Ricci (Gli artisti ed artefici che lavorarono in Castelnovo), der unsern Bildhauer während dieser Zeit an dem Triumpfbogen in Neapel beschäftigt fand. Zu Genossen hatte er dort den Isaia da Pisa, den Antonio Pisano, den Pietro da Milano, den Domenico Lombardo und den Francesco Adzara. Darauf erscheint er wieder in Rom, zunächst mit bescheidener doch nichtsdestoweniger nützlicher Arbeit beschäftigt; die Bildhauer gossen Kugeln und die Maler verzierten die Banner mit Malereien, wenn die Zeit kriegerisch war.

»1460. 10. Novembre. — Magistro Paulo Mariani de Urbe et magistro Ysaje eius socio sculptoribus floren. auri de camera 5 et bol. 54 pro viginti operibus per eos positis in faciendo lapides bombardarum et dicto: cum lapidum portitura.« (Archivio di stato Romano R. mandati 1460—1462, fol. 30 cfr. fol. 34.)

Vielleicht bezieht sich auch folgender Zahlungsausweis auf Paolo:

»11 luglio 1460. Duc. 10 .... a maestro Pauolo marmoraro et compagni per loro fattura del' architraue a la prima porta posta ua in tinello, coll'arme di N. S. et per horo et colori e argento. (R. Tesoreria Seg. 1459—1461, f. f. 23 e 109.)

Marini (Archiatri T. VI. p. 154) citirt den Paulus Marmorarius unter jenen, welche zu den Hausofficialen Pius II. gehörten, also für sich und einen Diener den Lebensunterhalt im Vatican erhielten. Thatsächlich war Papst Pius II., jener Gönner der Wissenschaften und Künste, dem Paolo besonders gewogen, und zeigte dies durch eine Reihe von Aufträgen, mit welchen er den Künstler bedachte. Er übergab ihm auch eine Stelle in jenem Corps von Sergents d'armes (servientes armorum), das nach einem von Pius II. 1458 gefassten Beschluss, die Zahl von zwanzig nicht übersteigen sollte. Folgende Auszüge beweisen dies:

»1461 3. ag. . . . Ducat. 60 dati di comandamento de S. Sta. al bancho d'Ambrogio Spanocchi, li quali faciesse pagare in Siena a Nicoló d'Andrea, li quali la S. Sta. da ad Alessandro Mirabolli per parte d'uno ufitio della maza a comprato da lui per dare a Mo. Paulo romano scultore chome appare auno libro del bancho a ff. 127 duc. 60.

»78bre Ducati 320 . . . . per resto d'uno ufitio de la mazza che S. Sta. avea conprato . . . . la quale de a M. Paulo romano marmoreo (sic) lo quale fa a S. Sta. San Pietro e San Paolo di marmo. (Id. R. Tes. seg. 1460—62 fol. 81 e 84.)

»1461 11. marzo Marmi per le scale di San Pietro . . . per costo di una petra di marmo per fare due figure, cioe S. Pietro e S. Paulo per le scale flor. 20. (Id. R. Ed. pub. 1460—64, fol. 32. 52.)

»3. Aprile Mo. Paulo marmoraro de auere a di 3. d'Aprile duc. 6. d. c. a lui conti per parte de lauoro fe nelle base de le figure per le scale de San Piero. Id. altro pagamento per gli spiritelli che tengono l'armi di N. S. [Ibid.] fol. 38.) Ebbe in tutto fiorini 257 fol. 24.

»13. Luglio 1461. Duc. 25 dati di comandamento di sua Santità a M. Paulo romano scultore di pietra, lo quale dono alla SS. due teste di marmo in forma di fanciulle duc. 25. (Id. R. Tes. Seg. 1460—62 fol. 79.)

»1462 3. maggio Hon. Viro magistro Paulo Mariani de Urbe Sculptori florenos auri de camera 8 et bol. 48 pro totidem per eum expositis in conficiendis duabus ymaginibus Sigismundi Malateste ad comburendum.« (Id. R.. mandati 1462—63, fol. 15.)

Die letzte Arbeit dürfte uns wunderlich erscheinen, doch müssen wir der Sitte der Zeit Rechnung tragen. Uebrigens war Pius II. mit dem Werke Paolo's sehr zufrieden, wie er in seinen Commentaren bezeugt. (Lib. VII. p. 185.)

»Interea progradibus basilice S. Petri ex arida materia ingens pyra extruitur, in cujus summitate imago Sigismundi collocatur hominis lineamenta et vestimenta modum adeo proprie reddens, ut vera magis persona quam imago videretur; ne quem tamen imago falleret, scriptura ex ore prodiit, quae diciret Sigismundus hic ego sum Malatesta, filius Pandulphi, rex proditorum deo atque hominibus infestus, sacri censura senatus igni damnatus: scripturam multi legerunt. Deinde astante populo igne immisso et pyra et simulacrum repente flagravit.«

Doch gehen wir weiter im Nachweise von Arbeiten, die bei Vasari keine Erwähnung gefunden haben; zunächst handelt es sich um Bezahlung von Kosten, welche Paolo aus einer Reise nach den Brüchen Carrara's erwuchsen:

»25. januarii 1463 a Magistro Paulo Mariani de Urbe lapidario et sculptori florenos auri de camera 30 pro eius residuo et complemento tam sui viatici ad locum Carrarae, pisanae dyocesis quam magisterii et laborerii sui statuarum per eum factarum in basilica S. Petrica et pitis sculturae pontificis posito supra portam no-

viter factam in palatio apostolico. (Id. R. Mandati 1462—64 f. 91 e R. Ed. publ. 1461—64 f. 99.)

»25. Luglio, Magistro Paulo Mariani de Urbe Scultori flor. auri de cam: 24 videlicet 20 .... pro duobus carregiis marmorum portatorum de porta Urbis usque ad Ripam pro fabrica pulpiti quod fit super scalis dictae Basilicoe ubi S. D. N. dabit benedictionem et 4 alios florenos pro valore unius equi ad usum carrettae et usum dictae fabricae. (Id. R. mandati 1462—63 fol. 198. 9.)

»Honorabili viro magistro Paulo Mariani scultori .... flor. auri .... 10 proparte eius salarii et mercedis scultore per eum factae statuae Sancti Pauli ponendae super scalis dictae basilicae. (Ibid. f. 190.)

Die Zahlungen für diese Statue dauern bis zum 4. Februar 1484 in den Registern der Tesoreria.

Vom 8. März 1463 bis zum 29. August jenes Jahres finden sich zahlreiche Zahlungsausweise für eine und dieselbe Arbeit, von welchen wir nur den ersten und letzten anführen wollen:

»8. marzo o Mo.: Isaya et M. Paulo scultori deno dare a di 8 di marzo duc. 100 de cam .... per parte de lo tabernacolo di S. Andrea. (R. Ed. pub. 1460—64, fol. 89.)

»29. Ag. Magistris Paulo et Isaye scultoribus florenos similes de cam. 50 pro residuo et complemento laborerii et manifacturae tabernaculi Sancti Andreae siti in dicta basilica (S. Petri) per eos fact. (R. Mand. 1464, fol. 236.)«

Es ist bekannt, dass der Papst Pius II. in der alten Peterskirche zu Ehren des Apostels Andreas eine Capelle errichten liess, in welcher das Haupt dieses Heiligen aufbewahrt werden sollte.

Dem Pontificat Pius II. gehören auch noch folgende Zahlungsausweise an:

»1463 16. Settembre. Magistro Paulo Mariani de Urbe scultori florenos auri d. c. 7 bol. 21 pro totidem per eum expositis in hunc modum videlicet florenos 12 pro laborerio facto in arma marmorea sita sub testudine noui introitus palatii apostolici, florenum l. bol. 40 pro laborerio facto in camino camerae sanctissimi Domini nostri papae, et florenos 2 bol. 48 pro clavis pro carrettis (?) et aliis rebus. (Id. R. Edif. publ. 1460—64, fol. 209.)«

»16. Giugno 1464. — Egregio viro magistro Paulo Mariani de Urbe florenos auri d. c. 100 pro residuo complemento eius solutionis salarii et mercedis manufacturae et magisterii statuae seu ymaginis marmorae per eum facti (sic) pro pulpito benedictionis dictae basilicae. (Vaticana). (Id. R. mandati 1464 f. 231.«)

Auch der Nachfolger Pius II., Paul II. beschäftigte den Paolo die Mariano wenn auch nicht in so reichem Maasse wie Pius II.; es tritt ein Arbeits-College Paolo's und zwar ein Pietro Paolo de Antonisio in Vordergrund:

»23. Novembre 1464. Magistro Petro Paulo marmoraro de

Urbe flor. auri d. c. 20 pro eius salario et mercede trium postarum et unius cammini per eum factorum in camera $S^{mi.}$ d. n. papae, nec non unius fenestrae in cappella magna ipsius $S^{mi.}$ d. n. papae. (R. mand. 1464—66, fol. 29 e 30.)«

»14. marzo 1464. Magistro Petro Paulo marmoraro de Urbe flor. auri d. e. 25 pro salario et mercede plurium diversorum laboreriorum marmoreorum, videlicet hostiorum et fenestrarum per eum factorum in palatio apostolico usque in presentem diem.«

Dergleichen im August an denselben für verschiedene Arbeiten 4 flor. Ibid. fol. 70 u. 95.

»8. 7bris. 1465. Discreto Viro Petro Paulo Nisii de urbe lapidario flor. auri de c. 8. . . . . pro eius salario et mercede plurium laboreriorum per eum factorum in palatio apostolico ab anno citra. (Ibid. fol. 101.)

»3. Octobris 1465. Provido viro Petro Paulo marmoraro flor. auri d. c. 12 ei debitorum (sic) pro manifactura et mercede trium aut quatuor fenestrarum faciendarum in camera s. d. n. papae.

Dagegen erscheint am 16. November wieder unser Paolo in den Registern:

»16. Novembris. Prudenti viro magistro Paulo marmoraro flor. auri d. c. 10 pro parte et in deductionem majoris summae ei debitae pro eius salario et mercede plurium et diversorum laboreriorum marmoreorum per eum factorum in palatio apostolico. (Ibid. f. 125, 127.)

Im Jahre 1467 erhielt Paolo Zahlung für einen Altar in Sanct Agnese ausserhalb der Mauern, und für das Grabmal des Cardinals Luigi Scarampo († 1465) in St. Lorenzo in Damaso:

»1467. 5. Novembre. Magistro Paulo de Urbe marmorario flor. auri d. c. 100 in hunc modum, videlicet 50 pro parte solutionis sepulcri marmorarei (sic) per eum facti pro bona memoria domini Ludovici tituli sancti Laurentii cardinalis et sanctae Romanae Ecclesiae camerarii, et reliquos 50 similes florenos pro parte solutionis altaris per eum facti in ecclesia sanctae Agnetis. (R. Ed. Pub. 1467. 1471, fol. 6.)

Nach dem Jahre 1467 geben die Bücher der päpstlichen Tesoreria keinen weiteren Anhaltspunkt mehr für Arbeiten Paolo's; dafür werden auf solche hingewiesen durch eines seiner Codicille (vergl. Doc. II). Unter den ausstehen-Geldern finden wir da erwähnt elf Ducaten als Rest von 18 Ducaten, welche der Preis waren »unius sepulturae marmoree« gemacht auf Rechnung des »Luca Filippo de Riccarduliis regionis Pinee«.

Andere fünfzehn Ducaten schuldete ihm der Protonotar Cesarini als Preis »unius ymaginis et aliorium laboreriorum marmorum«.

Er bestimmt, dem Bischof von Cervia eine Säule und dem Papste zwei Marmorblöcke zurückzustellen, die er zur Verwendung bei seinen Arbeiten in Sanct Agnese erhalten hatte.

Der Basilica von St. Peter vermachte er »architrabes marmoris ex quatuor piagmatas marmoris«, dem Cardinal von Siena hinterlässt er »unam lapidem marmoris magnum pro statua seu forma personae condam fe. re. Papae pij fienda«.

Er schenkt seiner Verwandten, der Caterina Mattei »ymaginem marmoream beate virginis existentem in camera habitationis ipsius testatoris.«

Ausserdem hinterliess er unvollendete oder kaum scizzirte Arbeiten, darunter eine grosse Statue Pius II.

Vasari schreibt, dass Paolo Romano die letzten Jahre seines Lebens in Zurückgezogenheit verbracht und 57 Jahre alt gestorben sei. Der Notariatsact, welcher uns mit dem Familiennamen des Künstlers bekannt machte, bewies, dass Paolo 1473 bereits gestorben war. Da die Abfassung des Testamentes und der beiden Codicille (Doc. I. II. III.) vom 29. März bis 1. April 1470 statt fand, zu welcher Zeit Paolo schwer krank war, so ist mit Sicherheit anzunehmen, dass 1470 das Todesjahr Paolo's ist.

Darnach ist es unmöglich, dass von ihm das Grabmal des Fra Bartolommeo Caraffa († 1405) oder die Grabmäler der Cardinäle Filippo d'Alençon († 1397) und Pietro Annibaldi Stefaneschi († 1417) herrühren können, wie D'Agincourt und Perkins angeben.

Dass Paolo seine drei letzten Lebensjahre nur seinen Privatinteressen widmete, darin dürfte Vasari Recht haben; man könnte als Beweis dafür auch die von ihm gemachten Geldgeschäfte anführen, welche die Codicille andeuten. Mit dem letzten Geschäft, welches Paolo abschloss, beschäftigt sich wohl der folgende Act.

»Indictione 3 mensis feb. die XVII. 1470. In presentia mei notarii etc. Bonus homo magistri Pauli marmorarius Regione Pinee cum consensu domini Visoline eius uxoris presentis consentientis . . . sponte etc. vendidit magistro Pauli Mariani magistri tutij Regionis pinee marmorario presenti etc. quandam domum terrineam soleratam et tegulatam cum puteo etc. etc. regione Pinee . . . . pro pretio 300 Ducatorum. (Not. Agostinus Martini 1460—1485, fol. 155.)

Im darauf folgenden März war er schwer erkrankt und er machte sein Testament; genaue Regelung des letzten Willens war nöthig, da er ausser der Gattin einen natürlichen Sohn Namens Antonio, dann einen legitimen Namens Francesco und eine Tochter hinterlässt. Im Testament wird auch seiner Stellung als serviens armorum sanctissimi gedacht. Er wünscht in der Kirche S. Maria d'Araceli begraben zu werden, wo auch die Seelenmessen gelesen werden sollen. Im Testament steuert er zunächst seine Nichte Paradisa di Girolamo Perotii aus, die eine Tochter seiner Schwester Rita war. Seinem natürlichen Sohne Antonio hinterlässt er 100 Ducaten, wovon ein Anwesen erworben werden soll, das Antonio vor Vollendung seines zwanzigsten Jahres nicht verkaufen darf. Seiner Gattin Aquilina vermacht er neben Rückgabe der eingebrachten Mitgift und was sonst ihr ehegesetzlich zukömmt,

Gewänder und Kleinodien, unter letzteren einen goldenen Siegelring und fünfundzwanzig Goldgulden. Weder sie noch Antonio durften auf mehr Anspruch machen. Aquilina war Paolo's zweite Gattin, wie aus dem Testamente hervorgeht, in welchem die Brüder seiner ersten Gattin mit Legaten bedacht werden. Von seiner ersten Gattin, mit Namen Maria, hatte er eine Tochter Namens Faustina, welcher Paolo 1000 Goldgulden hinterliess; Maria lebte im Hause ihrer Grossmutter.

Als Universalerbe war Francesco sein legitimer Sohn zweiter Ehe eingesetzt; falls er ohne Nachkommen zu hinterlassen stürbe, so sollte das Erbe zu gleichen Theilen getheilt werden, zwischen dem Bruder des Erblassers dem Beneficiaten Lorenzo, dessen Schwestern Rita Perozzi, Girolama, Gattin des Silvestro Blossii, ferner des Erblassers natürlichem Sohne Antonio, der hinterlassenen Wittwe Aquilina, dann seiner Verwandten Caterina Mattei und endlich mehreren Spitälern und Kirchen; 50 Goldgulden sollten seinem Onkel mütterlicher Seite dem Marmorarbeiter Buonuomo und ebensoviel seinem Neffen Luca Mattei und 100 Goldgulden einem andern Neffen, Salvato Perozzi, zufallen.

Zu Testamentsvollstreckern bestimmte Paolo den Cardinal von Siena, seinen Bruder Lorenzo, den Gregorio di Pietro Giuliano und den Meister Buonuomo.

Abgefasst ist das Testament in Paolo's Wohnung im Rione Sant Eustachio in Gegenwart mehrerer Zeugen.

Das Testament lernt uns Paolo als einen Mann kennen, der von warmer Religiosität erfüllt, der durch Ehrlichkeit und Fleiss ein bedeutendes Vermögen sich erworben, der voll zarter Sorge über das Grab hinaus um die Zukunft seiner hinterlassenen Kinder und Verwandten, die wir in allen ihren Zweigen kennen lernen, erfüllt ist. Die beiden Codicille beschäftigen sich noch ausführlicher mit einigen Punkten seiner Hinterlassenschaft, namentlich mit den noch ausstehenden Geldern und mit einzelnen Arbeiten die in der Werkstätte zurückblieben. Er gedenkt in dem ersten Codicill u. A. seines verstorbenen Gehilfen Casapogia, indem er ein und einen halben Ducaten für Messen bestimmt, die für dessen Seelenheil gelesen werden sollen.

Erbe der Hälfte »omnium ferramentorum ipsius testatoris aptorum ad sculturam marmorum« sollte sein Neffe, Salvato Perozzi, Sohn einer seiner Schwestern sein, der, wie aus dem Wortlaut hervorgeht, bei ihm wohnte.

Seinem Schwager Silvestro Blaxii vermachte er zum Andenken sein »libellum officii beate virginis in pergamena copertum corio rubeo testatoris.«

Der Abfassung des Codicills wohnten als Zeugen bei unter Anderen Paolo de Lenis, Francesco Porcario, Lorenzo di Giordano Boccabelli, also Personen von wohlbekannten Namen.

Vier Tage später, vielleicht unmittelbar vor dem Tode, fügte Paolo dem ersten Codicill ein zweites kurzes bei, worin er zum Vormünder seines Sohnes den Meister Buonuomo und den Matteo di Andrea Ricciardi ernennt.

Als Zeugen fungirten Giovanni Bello, Colasanto Presogno, Antonio di Toccio, Paolo di Nisto und ein Apotheker.

Ich führte die Namen der Zeugen an um zur Beantwortung einer anderen Frage überzuleiten, nämlich zu der nach seinen Schülern oder Gehilfen. Vasari schreibt: »Fu creato di Paolo Jan Cristoforo che fu valente scultore,« wir aber haben als ersten Schüler Paolo's einen Casapogia, dann als einen zweiten seinen Neffen Salvato kennen gelernt; dagegen verschweigen die Documente gänzlich den von Vasari citirten Namen. Nach dem Tode Paolo's wohnte Salvato im Rione Campitelli, wie aus einem Acte vom 28. Juni 1470 (Not. Petrus de Meriliis 1470, fol. 77) hervorgeht.

Vasari eignet dem Paolo di Mariano im Anschlusse an Filarete auch Goldarbeiten zu[6]); schon E. Müntz hat nach Mittheilung der betreffenden Aussage Filarete's darauf aufmerksam gemacht, dass es sich darin um einen »Paolo da Roma« handelt, der aller Wahrscheinlichkeit nach mit Paolo di Mariano nichts zu thun habe. Auch die von Vasari genannten Arbeitsgenossen Paolo's erscheinen nicht in den Documenten; wohl aber lernten wir als solche kennen: Isaia di Filippo von Pisa, Pietro Paolo di Antonisio oder di Nisio und Pietro d'Albino da Castiglione.

Nisio lebte noch im Jahre 1481, da er zu jener Zeit neben Nicolao alias ciumeri de Merede Marmorarbeiter und Antonio di Nicolao da Settignano Steinmetz in einem Testament als Zeuge auftrat. (Not. Gabriel Meriliij 1482 bis 1484, fol. 45.)

Müntz zweifelt mit Recht, dass einer Herausforderung wegen von Seite des Mino da Fiesole — wie Vasari erzählt — der friedliebende Paolo dazu bestimmt worden sei, die Statue des Apostel Paulus zu arbeiten; die Zahlungsausweise bestätigen vielmehr, dass Paolo die Statuen der Apostel Petrus und Paulus schuf, die Vasari einem sonst nirgends genannten napolitanischen Bildhauer (Dino oder Nino del Regno) zuweist.

Vasari nennt auch als Urheber der Statue des hl. Andreas in der Capelle dieses Heiligen Varrone und Nicola da Firenze, wir dagegen sahen, dass unser Paolo und Isaia da Pisa die wahren Urheber des Werkes sind.

Folgen wir nun noch den Spuren des Sohnes des Paolo di Mariano und des Bildhauers Buonomo di Paolo, dem Vormund des ersteren.

Buonomo scheint mir gemeint zu sein in jenem Buono der 1437 mit Arbeiten in der Kirche Santo spirito in Sassia beschäftigt war.

»Queste sono spese fatte .... nell' anno 1437 .... Item a di primo di septembre per una giornata per uno bol. 15 denari 10 la giornata pagai a Minico e Buono scarpellatore ducat. o. bol. 33. den. 3.«

»Item a di 8. 7mbre 1438 per una giornata pagai Mariano scarpellatore duct. o. bol. 16. den. 16.« (R. Edif. Pubblici 1437—38, fol. 14 e 15.)

Vom Jahre 1438 traf ich einen Act, in welchem ein Mr. Bonus homo marmoraius an Menico Marmorarbeiter im Rione Campitelli Zahlung für gelieferte Marmorarbeiten leistet. (Not. Nicolaus Saba 1436—60, fol. 35.)

---

[6]) Auch Gregorovius folgt noch dieser Annahme a. O. VII. S. 655.

Als er 1469 in schwere Krankheit verfiel (von der er wieder genas), machte er sein Testament am 9. October. Er verordnete dass er in der Kirche Sta. Maria sopra Minerva begraben werde. Unter den Legaten seien jene bemerkt, die Paolo di Mariano und dessen Bruder Lorenzo betreffen:

»Item reliquit Magistro Paulo marmorario et domini Laurentio q. magistri Marini suis nepotibus ex sorore ducat. 20 de cam. . . . . pro quolibet eorum.«

Von ausstehenden Geldforderungen seien erwähnt: zehn Ducaten von einem Allogistro da Padua, Scriptor apostolicus, pro residuo pretii et mercedis cuidam aquarii marmorei et unius fenestre marmoree quod et quam dictus testator fecit et fabricauit.

Als Universalerbin setzte er seine Gattin Vesulina ein und zum Testamentsvollstrecker bestimmte er Bartolomeo da Roma, Mr. Paolo marmoraro und Matteo di Andrea Ricciardi. (Not. P. Meriliis 1466—69, fol. 437—441.)

Hierzu füge ich nun noch einige Auszüge aus Acten, welche die Vormundschaft des Sohnes des Paolo di Mariano betreffen:

Ind. VI mensis februarii die XXVI. 1473. »In presentia mei notarij etc. cum hoc sit pro ut infra scripte partes affirmauerunt quod Franciscus pupillus filius et heres universalis condam Magistri Pauli marmorario de Rione Pinee habeat quandam domum suam paternam terrineam solaratam et tegulatam cum juribus et pertinentiis suis positam in Rione Pinee in contrata Pelliparie iuxta domum infrascripti boni hominis ab uno latere et res haeredum condam domini leonardi de Roccha de la Botte ab alio latere et viam publicam aparte ante . . . . Essendo gravata di un censo annuo di decem sollos da pagarsi a Gioachino da Niarni avvocato concistoriale, il magister bonus homo marmorarius predictus tutor dicti pupilli per utilità del medesimo riscattò il censo con 15 ducati conpiacente il narniese.«

(Not. Petrus de Meriliis 1471—74, fol. 304.)

Mensis junii die XX. 1475 . . . . »Christophorus bartholomei de alesa carpentarius . . . . refutauit etc. magistro Bono homini marmorario tutori francisci filii et heredis eondam magistro Pauli marmorarii stipulant prodicto pupillo . . . . occatione fabrice et laborerii cuiusdam domus dicti pupilli posita in rione pinee prope macella cornorum juxta res St. Eustachii . . . . confessus fuit etc. habuisse a dicto tutore ducat 100 et LXVII de camera . . . . (Not. P. Meriliis 1458. 1518, fol. 104.)

Meister Buonomo scheint 1477 gestorben zu sein, da ich ein zweites Testament vom 21. April dieses Jahres traf, worin er sich als schwer krank bezeichnet, und nach dem genannten Jahre sein Name uns nicht wieder begegnet.

Auch in dem zweiten Testament bestimmt er Santa Maria sopra Minerva als Begräbnissstätte und setzt seine Gattin als Universalerbin ein. Ich setze hieher einige Stellen dieses Testamentes, welche auf den verstorbenen Paolo

di Mariano und dessen Söhne Bezug haben, worunter auch ein Steffano genannt wird, der noch in erster Kindheit dem Vater im Tode vorausging.

»Item dixit et recognovit se habuisse et recepisse tantum de bonis et rebus hereditatis condam magistri Pauli marmorarii suis nepotis quod ascendit ad summam centum ducatorum pro solutione et satisfactione centum ducatorum sibi testatori per dictum q. Paulum debitorum virtute laudi inter eos lati de quo dixit constare ex actis augustini domini Martini publici notarii de quibus ipse dixit et recognouit propterea esse sibi satisfactum et de eis plenam refutationem fecit filio et heredi dicti q. Pauli.«

»Item dixit in presentia anime suae debere recipere a Rita quae fuit baila stefani dicti quondam Pauli ducatos 3 papales occatione mutui.«

»Item dixit similiter debere recipere quinque ducat. auri ad rationem LXXV. bol. pro quolibet ducat. pro scultura minus lapidis marmorei sculti ... pro sepultura condam domine violantes uxoris galeatii Rionis Transtiberis sita in ecclesia Sanctae Mariae consolationis.«

In einem Codicill vom 22. April wurden einige kleinere Aenderungen in Legatbestimmungen angebracht. (Not. Petrus de Meriliis 1477—1485, fol. 31.)

Vergeblich forschte ich in der Kirche S. Maria in Aracceli nach dem Grabmal des Paolo di Mariano: eine Verordnung Pius IV. vom Jahre 1561 bestimmte, dass um des grösseren Glanzes der Kirche wegen, alle alten Grabmäler entfernt werden sollten.

Documente.

I.

Testamentum Magistri Pauli scultoris marmorum. Jesus.

In nomine domini amen anno domini millesimo CCCC·LXX pontificatus Smi. in χρο patris et domini Pauli diuina prouidentia papae secundi Indictione tertia mensis martii die XXVIIII. In presentia mei notarii et testium infrascriptorum ad hoc specialiter vocatorum et rogatorum prouidus vir Magister Paulus Mariani scultor marmorum et seruiens armorum sanctissimi domini nostri papae, Rionis Sancti Eustacchii infirmus corpore et mente sanus timens future mortis euentum, cum nil sit certius morte et nil incertius hora mortis nolens decedere intestatus sed potius testatus ne post eius mortem de et super bonis suis valeat questio aliqua exoriri hoc suum numcupatiuum fecit et condidit testamentum quod de jure ciuili dicitur sine scriptis in hunc modum et formam videlicet. Quia de anima quae dignior est corpore prius putandum est ideo animam suam altissimo comendauit et suis gloriose matri virgeni marie et toti celesti curte etiam recommissit. Et jussit si moriatur corpus suum sepelliri in ecclesia sanctae mariae arecoeli cui ecclesie pro eius anima et jure sepulture et quod debeant fratres dicti conuentus pro anima sua celebrare

missas sancti Gregorii reliquit florenos in urbe currentes decem ad rationem XLVII sollorum prouisinorum senarum pro quolibet floreno. Item reliquit pro eius anima hospitali sanctae marie de Porticu florenos currentes similes L^{ta} ad dictam rationem et rogauit guardianos et societatem dicti hospitalis quod celebrentur et celebrari faciant pro eius anima aniversarium singulis annis ut moris est quos L^{ta} florenos voluit solui dicto hospitali infra unum annum proxime futurum a die obitus ipsius testatoris computandum. Item reliquit Paradise eius nepoti filie Jeronimi perotii de Rione Triuii florenos similes in urbe currentes centum ad dictam rationem pro supplemento dotis et maritagii ipsius paradise qui eidem paradise soluantur tempore sui maritagii quo esset nubilis et voluit quod si ipsa Paradisa moriretur antequam nuberet et nubilis etatis esset moriatur infrascripto filio et haeredi ipsius testatoris si tunc viveret alias successoribus dicti sui filii et heredis. Item reliquit Antonio filio naturali ipsius testatoris ducatos centum de camera currentes ad rationem LXXII bolegnenorum pro quolibet ducato ex quibus pro ipso Antonio ematur et emi debent una possessio stabilis quam alienari non possit nec debeat usque ad XX eius etatis annum completum pro se nec per alium eius nomine. Et in hoc fecit dictum Antonium contentum et voluit quod plus de eius bonis petere non possit aliqua ratione jure titulo sine causa. Et voluit si dictus Antonius moriatur ante dictum XX annum quandocumque sine legitimis et naturalibus suis filiis quod moriatur infrascripto filio et heredi ipsius testatoris in dicto legato si tunc dictus eius heres viveret alios successoribus ipsius suis heredis. Item reliquit domine aquiline sue uxori dotem suam cum donatione pp. nuptias consueta et alia jura sua dotalia et ultra predicta reliquit eidem aquiline unam gonnam rosati unam camorram rosati ad usum ipsius aquiline quas dictus testator fecit ante hoc dicte sue uxori. Item etiam reliquit eidem sue uxori anulum cum sigillo auri quod eidem aquiline dictus testator fecit et etiam omnes anulos quos ipsa tenet habet et quibus utebatur minores non excedentes valorem trium ducatorum quilibet eorum si sint pretii a tribus ducatis infra quicumque ipsorum. Item reliquit eidem sue uxori ultra predicta XXV florenos, et in his fecit dictam eius uxorem contentam et voluit quod plus de bonis suis petere non possit. Item dictus testator liberauit et absoluit et causa mortis donauit prudentio et fratribus eius cognati, ex prima sue uxore omne id et totum quod ab eis petere posset occasione dotis et jocalium ipsi testatori debitorum et promissorum pro maria eorum sorore condam uxore ipsius testatoris me notario etc. stipulante pro eis et voluit ac mandavit dictos eius cognatos propterea perpetuo non molestari aliquo modo jure vel causa. Cum hoc tamen quod ipsi teneantur et debeant tradere infrascripte Faustine filie ipsius testatoris ex dicta maria condam sua uxore florenos in urbe currentes 90 ad dictam rationem in augmentum sui maritagi ultra id quod eidem dictus testator infra constituit et voluit quod quandocumque dicta Faustina moriretur sine legitimis et naturalibus filiis ex ea nascituris quod dicti 90 florenos remaneant domine . . . matri dictorum Prudentii et fratrum auie materne dicte Faustine. Item reliquit Faustine predicte ipsius testatoris filie legitime et naturali florenos mille in urbe currentes ad rat. XLVII sollorum prouis. pro quolibet

floreno pro dote et jocalibus ac maritagio ipsius Faustine. Item etiam reliquit eidem Faustine pro eius victu et vestitu quolibet anno ducat. 12 currentes quousque ipsa nupserit et ad virum transiuerit. Et in his fecit et instituit eam heredem et contentam et voluit quod plus de et super bonis suis et dictae condam Mariae ipsius Faustine matris petere non possit etiam ratione legitime trebelleanice et falcidne aut supplementi debiti ju. nature aut quouis alio modo jure titulo sine causae. Et voluit ac mandauit quod ubi ipsa Faustina aliquid exigeret et peteret aut exigere et petere vellet seu posset de et super bonis et hereditatibus sue et dicte marie matris ipsius Faustine quod ipsa Faustina tantum minus de dictis mille florenis per ipsum testatorem ei relictis habeat et habere debeat quantum esset illud quod exigere de et super dicta hereditate et bonis dicte marie ac testatoris ita quod in totum habeat dictos mille florenos et non ultra saluis tamen sibi Faustine super dictos 90 florenos per dictos prudentium et fratres debitis ut super. Et voluit dictus testator quod si dicta Faustina moriretur antequam nuberet et ad virum transiverit quod dicta Faustina moriatur in medietate dictorum mille florenorum infrascripto Francisco filio et heredi ipsius testatoris et in reliqua medietate dictorum mille florenorum nichiam societati sante Marie annunziate super mineruam exponenda per ipsam sotietatem pro maritandis pauperibus puellis pro anima ipsius testatoris et ubi ipsa Faustina moriretur post quam ad virum transiuerit quandocumque sine legitimis et naturalibus filiis uoluit quod dicta Faustina possit facere et disponere de medietate dictorum mille florenorum ad velle suum et in reliqua medietate dictorum mille florenorum tunc succedant pariter dicta sotietas sancte marié minerue et dictus filius et heres dicti testatoris in ceteris autem suis bonis mobilibus et immobilibus juribus nominibus actionibus dictus testator suum universalem heredem instituit et fecit franciscum filium legitimum et naturalem ipsius testatoris. Et uoluit quod si dictus eius filius et heres moriretur quandocumque sine legitimis et naturalibus filiis quod moriatur in centum ducatis tantum domino Laurentio germano fratri ipsius testatoris et in centum aliis ducatis tamen domine rite uxori Jeronimi perotii sorori ipsius testatoris et in centum aliis ducatis domine Jeronime uxori silvestri Blοxii ser simonis eiusdem testatoris similiter sorori et supradicto Antonio filio naturali ipsius testatoris in quinquaginta similibus ducatis. Et dicte domine aquiline uxori ipsius testatoris in L aliis ducatis. Et domine Caterina Måttei Andree Ricciardi eius auite in L aliis ducatis et hospitali ymaginis saluatoris ad sancta sanctorum de Urbe in L florenis currentibus ad rationem XLVII sollorum prouis. pro quolibet floreno. Et hospitale Sancte Marie de gratiis in L aliis similibus florenis currentibus, et ecclesiae Sanctae Mariae de populo in L aliis similibus florenis currentibus et magistro bono homini marmorario eius auunculo in L aliis similibus florenis cur. et luce mattei eius nepoti in L aliis sim. cur. flor. et saluato eius nepoti filio dicti Jeronimi perotii in centum similibus florenis cur. et in residuo omnium bonorum et hereditatis ipsius testatoris voluit quod succedat dicto suo filio et heredi in casum predictum dicta societas sancte Marie annuntiate super minerua ex quo debeant maritari et dotari pauperes puelle et orfane pro anima ipsius

testatoris per homines et priores dicte societatis. Exequitores autem hujus sui ultimi testamenti et sue ultime voluntatis dictus testator fecit constituit et ordinauit R^{mum} dominum cardinalem de senis dominum Laurentium germanum fratrem ipsius testatoris, Gregorium Petri Juliani et magistrum bonum hominem marmorarium auunculum ipsius testatoris quibus exequitoribus dedit et concessit plenam licentiam et liberam potestatem bona omnia ipsius testatoris post eius mortem propria autoritate capiendi distribuendi et dispensandi pro exequutione et implemento dicti sui testamenti et ultime sue voluntatis. Et hoc esse voluit dictus testator suum ultimum testamentum et ultimam voluntatem quod et quam valere uoluit jure testamenti et ubi non valeret iure testamenti nolere ualuit jure codicillorum aut donationis causa mortis uel alterius cuiuscumque ultime uoluntatis et prout melius de jure ualere potest per quod et quam cassauit et inritauit et annullauit omne aliud suum testamentum et quacunque aliam eius ultimam voluntatem quod et quam contra hoc fecisset et ordinasset quocumque et qualecumque.

Rogans me not. etc. ut de predictis omnibus et singulis public conficerem instrumentum unum uel plura ac totiens quotiens etc.

Actum Rome in Regione sancti Eustacchii in camera domus habitationis ipsius testatoris presentibus audientibus et inteligentibus his testibus videlicet magistro Johanne de Monte sutore Regioni Sancti Eustacchii, magistro michaele nutini de florentie pellipario Rionis Pinee, Totio domini pellipario Rionis arenule, Matteo Petrutii Alexii pellipario Rionis pinee, Nutio benedicti pellipario Rionis Pinee, Cola Antonii cemfra R. columpnae et Petro marocini calzettario R. Sancti Angeli ad predicta omnia et singula vocatis habitis et ab ipso testatore rogatis. (Notarius P. Meriliis 1470, f. 37 a 41.)

II.

Codicillum pro eodem.

Eisdem anno pontificatus et indictione, die uero primo aprilis in presentia mei notarii et testium infrascriptorum etc. supradictus magister Paulus infirmus corpore, et mente sanus volens hac particulari sua dispositione ultime sue voluntatis prouidere reminiscens se superscriptum testamentum condidisse et aliqua et in eo omississe presentes suos condidit quos codicillos sub infrascripto modo non reuocando nec annullando propterea dictum suum testamentum in primis namque dictus testator dixit et asseruit in conscientia anime sue se debere habere ab infrascriptis suis debitoribus videlicet a domini Johanne de narnea milite marescallo sanctissimi domini nostri pape ducatos XL^{ta}, secundum apocam scriptam manu eiusdem. Item a Petro cozzuto lombardo suo compatre ducatos XXXIIII.

Item a magistro Simone de Thebaldis cancellario urbis ducatos XLI ut patet per quamdam apocam existentem penes Jacobum Mentaona. Item a Luca Filippo de riccardutiis Regionis pinee ducat XI residuum XVIII ducat pro laborerio unius sepulture marmoree. Item a magistro Petro marmorario de Neapoli ducat. X quos X ducat. dari uoluit Jacobo fornario teutonico facienti hospitium in Capua. Item dictus testator dixit et asseruit se esse debitorem

Jacobi racho de Capua in ducat. sex quos mandauit dicto Jacobo solui. Item mandauit dari reuerendo patri episcopo ceruiensi ducat unum cum dimidio aut unam columpnellam marmoris dicti valoris in quibus eidem tenetur occasione unius columpnelle marmoree ab eo habite. Item asseruit se debere banco de franciottis ducatos duos papales et bolegnenos sedecim. Item mandauit redde cole de bonauentura unum gozzellinum quod est ipsius cole. Item mandauit restitui Johanni di Castiglioni unum par de schimieri ipsius Johannis. Item mandauit restitui S^mo^ domino nostro pape duos lapides marmoreos propter laborerium sante Agnetis ex quo dixit habuisse ducatos 4. Item mandauit reddi Petro de maximis unum palum ferri magnum ipsius Petri. Item dixit et asseruit in animam suam de habere a Reuerendo Patre Prothonotario de Cesarinis ducatos XV occatione unius Ymaginis et aliorum laboreriorum marmorum ei factorum. Item reliquit basilicae Principis apostolorum de urbe duos architrabes marmoris ex quatuor piagmatis marmoris. Item reliquit et mandauit erogari unum ducatum cum dimidio pro anima condam casapogia garzoni ipsius testatoris. Item reliquit da R^mo^ domino cardinali senensi unum lapidem marmoris magnum pro statua seu forma persone condam fe. re. Pape pii fienda. Item reliquit Saluato suo nepoti de quo in superscripto testamento fit mentio vestem seu croppam rosati ipsius testatoris et unum tabanum panni de lontra eiusdem testatoris ac medietatem omnium ferramentorum ipsius testatoris aptorum ad sculturam marmorum et lectum cum linteaminibus et omnibus copertoris in eo existentibus in quo solebat jacere ipse saluatus existentibus in parte inferiori domus habitationis ipsius magistri Pauli. Item reliquit domine Caterine mattei eius auite in dicto testamento nominate ymaginem marmoream beatae virginis existentem in camera habitationis ipsius testatoris cum hoc quod ipsa caterina soluere debeat et erogare pro anima ipsius testatoris ducatos X papales. Item reliquit Siluestro Bloxii seu simonis eius cognato libellum officii beate virginis in pergamena copertum corio rubeo ipsius testatoris. Item reliquit domino Laurentio eius fratri tres cannas panni florentini valoris quatuor ducatorum pro quolibet canna pro una capa eidem fienda. Item reliquit Paradise filie domine rite eius sororis ducatos quattuor papales exigendos a domina Jacoba Tome peringoli pro quibus habet ipse testator in pignus unam cordulam corallorum et duos anulos cum lapillis zaffiri parui ualoris. Item reliquit ecclesiae sancte marie arecoeli ducatos triginta ultra X florenos eidem relictos in predicto testamento. Item voluit et mandauit dictus testator quod sotietas sancte marie annunziate super mineruam de qua in dicto testamento fit mentio teneatur et debeat de bonis et rebus ipsius testatoris que ad eorum manus deuenissent in casum mortis Francisci et Faustine filiorum ipsius testatoris secundum tenorem dicti testamenti soluere ac tradere julie et francisce filiabus domine Jeronime sororis germane ipsius testatoris ducatos C inter ambas videlicet L^ta^ pro quolibet et supradicte Paradise eius nepoti L^to^ alios ducatos in supplementum maritagii earum tempore quo erunt nubilis etatis si tunc ipse puelle uiuerent et nupte non essent. In ceteris autem in dicto testamento contentis ipsum testamentum confirmauit et hanc dixit esse et velle esse suam ultimam uoluntatem quam valere voluit jure

codicillorum nec alterius cuiuscumque ultime uoluntatis quo melius valere potest et eam imviolabiliter obseruari rogans me notarius ut de predictis omnibus publicum conficere instrumentum etc.

Actum Romae in Regione S[ti] Eustachii in camera habitationis ipsius testatoris presentibus audientibus et intelligentibus his testibus videlicet nobilibus viris Paulo de lenis francisco de porcariis Laurentio Jordani de bucatellis francisco Petri de lenis et merelino omnibus de regione Pinee ad predicta omnia vocatis habitis et ab ipso testatore rogatis. (Ibidem, f. 42 e 44.)

III.

Aliud codicillum.

Eisdem anno pontificatus et indictione mense uero aprilis die quarto in presentia mei notarii et testium infrascriptorum etc. supradictus magister Paulus infirmus corpore et mente sanus recordatus se supradictos codicillos ac testamentum condidisse uolens etiam hac sua particulari dispositione sue ultime presenti voluntate prouidere non reuocando nec annullando propterea hoc suprascriptos suos testamentum et codicillos sed potius confirmando hos suos condidit codicillos in quibus dictus magister Paulus fecit constituit et ordinauit superscripti Francisci eius filii universalis heredis in superscripto testamento nominati tutores infrascriptos videlicet magistrum bonum hominem marmorarium de regione pinee et Matteum Andree ricciardi de regione campitelli cum suprascripto testamento nominatos. Et hanc dixit esse suam ultimam uoluntatem quam ualere noluit iure codicillorum uel alterius eiuscumque ultime uoluntatis quo melius ualere potest et eam inviolabiliter obseruari Rogans me notarium etc. de predictis omnibus publicum conficere instrumentum semel plures ac totiens quotiens etc.

Actum Romae in Regione sancti Eustacchii in dita camera testatoris habitationis presentibus audientibus et inteligentibus his testibus videlicet Johanne bello de Regione Pinee Colasancto precogno do Reg. transtyberis Antonio de Tocci et Paulo nisti de Rione transtyb. et baptista Antonii aromatario de Reg. parionis ad predicta omnia vocatis habitis ab ipso testatore rogatis. (Ibid. f. 44. 5.)

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Stockholm, im März 1881. **National-Museum.**

Ein Ausländer wird schwerlich einige Tage in unserer schönen schwedischen Hauptstadt zugebracht haben, ohne das stattliche National-Museum besucht zu haben, woselbst mit anderen interessanten Sammlungen auch die dem schwedischen Staate gehörige Gemälde-Galerie verwahrt wird. Den Lesern des Repertoriums könnte es vielleicht von einigem Interesse sein, einige kurze historisch statistische Erläuterungen über genannte Galerie hier zu erhalten, da deren wirklicher Kunstwerth keineswegs ein unbedeutender ist, und da wir, durch die gründlichen Forschungen[1]) eines vormaligen Beamten des National-Museums, dessen Historie besser kennen, als wohl manche andere grössere Galerie die ihrige kennt.

Als unser National-Museum 1866 vollendet ward und die dem Staate gehörende Gemälde-Sammlung im nächsten Jahre dorthin überführt wurde, zählte dieselbe 1040 Nummern[2]). Die grosse Vermehrung von 300 Nummern während der letzten vierzehn Jahre besteht hauptsächlich aus Bildern neuerer nordischer (schwedischer, norwegischer und dänischer) Künstler. König Carl XV. hatte, da er ohne männlichen Erben starb († 1872), seine schöne und reiche Sammlung nordischer Meister durch Testament dem Staate vermacht.

Ausserdem wurden durch die jährliche Staatssubvention von 12,500 Kr. (ungefähr 14,000 M.) dem National-Museum würdige Arbeiten älterer oder neuerer Künstler erworben.

Der alte Stamm aber (1040) kam grösstentheils von dem im Anfange dieses Jahrhunderts gestifteten Kgl. Museum, unserm ersten Kunstmuseum, das nothdürftig im Kgl. Schlosse untergebracht war. Erst nach dem Tode Gustav III. (1792) wurde dieses Museum geordnet; die Gründung aber war doch das Verdienst Gustav III., dieses kunstsinnigen und geistreichen Monarchen. Die

[1]) F. Sander, National-Museum. Bidrag till Taflesamlingens historia. I—IV. Stockholm, 1872—1876.

[2]) Wir sprechen nur von Oelgemälden und rechnen sie in runder Zahl.

antiken Marmorsculpturen, darunter die schöne Endymion-Statue, hatte er in Italien gekauft, die Gemälde hatte er theils selbst gesammelt, theils mit Staatsmitteln im Jahre 1777 von seiner Mutter Lovisa Ulrika, Gemahlin Adolph Friedrichs, erworben, jener kunstsinnigen und herrschsüchtigen Schwester Friedrich II., die sich damals in grosser Geldverlegenheit befand.

Diese Gemäldegalerie also, die noch heute den eigentlichen Kern unserer Sammlung ausmacht, befand sich, ehe sie Gustav III. gekauft hatte, grösstentheils auf dem Kgl. Lustschlosse Drottningholm (gebaut von den beiden Tessin Vater und Sohn), wo Lovisa Ulrika als Kronprinzessin und später als Königin ihre glänzendste Zeit zubrachte, da sie schon bei ihrer Ankunft in Schweden vom König Friedrich I. das Besitzungsrecht dieses Schlosses erhalten hatte. Diese Gemäldegalerie war für unsere damaligen Verhältnisse ungewöhnlich reich und ausserdem mit bedeutendem Geschmack und richtigem Kunsturtheil angelegt. Talent und Erziehung hatte Lovisa Ulrika zu einer wirklichen Kunstkennerin herangebildet, und als ein gewandter Käufer trat sie auf dem ausländischen Kunstmarkt auf. Man weiss, dass bedeutende Einkäufe für sie bei Fontpertuis (1748 in Paris), Tonnemann (1754 in Amsterdam) und in Tesmittens Cabinet gemacht wurden. Den besten Rathgeber hatte sie anfänglich in dem geistreichen Edelmann und eifrigen Kunstsammler, dem erkorenen Günstlinge des damaligen Hofes, Karl Gustav Tessin (Sohn des grossen Nicodemus Tessin, der das Kgl. Schloss in Stockholm gebaut hatte). Aber da politische Zwietracht sie trennte und ökonomischer Ruin Tessin später zu Grunde richtete, machte sie selbst für ihre Galerie den werthvollsten Erwerb, indem sie Tessin's schöne Gemäldesammlung kaufte und mit der ihren vereinte (1757).

Die Geschichte unserer Sammlung kann also auf Tessin's Sammlung zurückgeführt werden, und die Zusammensetzung der letzteren bestimmt (namentlich was die ausländischen Schulen betrifft) noch heute grösstentheils deren Charakter. Die Stärke unserer Galerie beruht einerseits in den Werken niederländischer Maler vom Jahre 1600 und andererseits französischer Rococo-Maler. Was die letzteren betrifft, so hat Tessin deren Arbeiten grossentheils an Ort und Stelle erworben. In Paris, woselbst er als Gesandter im Jahre 1739 bis 1742 lebte, galt er für eine Autorität in Kunstkreisen und war ein fleissiger Besucher und Kunde in den Ateliers der Künstler und Kunsthändler. Auf diese Weise kam er in Besitz einer reichen Sammlung von Gemälden damals lebender Meister wie: Oudry, Desportes, Carle van Loo, Natoire, Boucher, Lancret, Pater, Nattier, Cazes, Restout, Chardin, Chantreau.

Aber sowohl Tessin wie auch Lovisa Ulrika hatten zu entwickelten Kunstsinn, um nicht auch für ihre Sammlungen gute Arbeiten niederländischer Meister vom 17. Jahrhundert zu erwerben; wir finden hier tüchtige Werke nicht nur von den Brabanter-Meistern und von den italienisirenden Holländern, sondern auch von den damals noch nicht so goutirten und desswegen auch noch wohlfeileren nationalen holländischen Coloristen, wie Rembrandt, v. Goyen u. a. Es mag wohl in der lebhaften, politischen und mercantilen Verbindung unseres Landes mit den Niederlanden und den zahlreichen Einwanderungen von dorther gelegen haben, dass die niederländischen Schulen in den meisten schwedischen

Gemäldesammlungen immer so gut repräsentirt sind. So ist z. B. eines der merkwürdigeren Bilder Rembrandt's, der sogenannte »Ziska«, mit einer niederländischen Familie eingewandert, und bis in den letzteren Zeiten ist es immer leicht gewesen, gute Bilder der niederländischen Schulen aus älteren einheimischen Privatsammlungen zu erwerben. Es würde uns zu weit führen, wollten wir hier nur auch eine kurze Uebersicht der Werke der niederländischen Schulen im National-Museum mittheilen; nur einige beiläufige Bemerkungen seien gestattet. Die grossen Meister Rubens und Rembrandt sind sehr gut vertreten, der Erstere durch wenigstens 4, der Zweite mit wenigstens 7 älteren Bildern[8]). Von deren Lehrern besitzen wir O. van Veen und P. Lastman. Unter ihren Nachfolgern nennen wir besonders Jordaens, P. Soutman, Snyders, J. Fyt, C. de Vos sammt G. Dow, Eckhout und F. Bol.

Unter den eigentlichen Genremalern sind A. v. Ostade und Phil. Wouvermans besonders reich vertreten. Auch von D. Teniers d. J. und G. Metzu besitzen wir einige anmerkungswerthe Bilder; ebenso von den Landschafts- und Marinemalern J. v. Goyen (vier Bilder seiner späteren Periode), Wynants und J. Ruisdael, J. v. d. Capelle und W. von der Velde d. J. Besonders wollen wir auf eine Reihe Meister zweiten Ranges aufmerksam machen, grösstentheils selten in den Galerien des Continentes und hier durch bezeichnete Arbeiten vertreten wie: Ver Wilt, M. Pepyn, J. v. Buken, J. v. Es, G. oder J. Horst, B. Fabritius, N. Moejart, J. Ostade, Alb. Poel, R. Brakenburgh, W. Duster, J. Ochtervelt, T. Gelton, P. und J. Wouverman, H. Mommers, Karel Hoogh, H. Dubbels, C. Brejdel u. a. Ausserdem gibt es eine nicht geringe Anzahl guter, aber was die Meisternamen betrifft, schwer bestimmbarer Bilder, die gar keine Bezeichnung tragen.

Mit Italien hat unser so fern gelegenes Land viel zu wenig Berührung gehabt, als dass es uns jemals leicht geworden wäre, werthvolle Bilder älterer Zeit zu erwerben. Als unsere Sammlungen gebildet wurden, lag die italienische Malerei fast ganz darnieder, und Gemälde älterer besserer Meister waren für unsere Mittel auf dem damaligen Kunstmarkte zu kostbar. Die italienische Abtheilung ist auch diejenige, die sich am wenigsten gut repräsentirt. Am besten sind hier die Naturalisten, Eklektiker und Venetianer späterer Zeit (z. B. Tiepolo) vertreten, Meister aus Lovisa Ulrika's und Gustav III. Sammlungen. Ein Versuch am Ende des vorigen Jahrhunderts diese Lücke in der italienischen Schule durch den Kauf der Martellischen Sammlung (aus Rom) zu füllen, fiel so unglücklich aus, dass das Magazin des Museums mit einigen hundert Bildern bereichert wurde, und bald werden noch mehrere Nummern diesen Bildern

---

[8]) Da die schwedische kunsthistorische Litteratur nicht auf viele Leser im Auslande rechnen kann, so verweisen wir den Leser hier auf den Katalog zu der grossen Rubensausstellung in Antwerpen und Herrn Bode's Aufsatz über Rembrandt im Athenäum 1878; wir verweisen da besonders auf Bode's Beurtheilung eines unserer besten Bilder v. Rembrandt, des sogen. Anastasius (echt bezeichnet Rembrant) gegen A. v. Wurzbach's voreilige Aeusserungen (Beilage zur Augsb. Allg. Ztg. März 1878) v. Wurzbach hat sich nicht die Mühe gegeben, die Signature recht zu lesen, obzwar er eben auf dieselbe sein Urtheil stützt.

dorthin folgen, die bei Eröffnung des National-Museums und bei dem übergrossen Raum, der damals zur Verfügung stand, dort provisorisch Platz erhielten.

Unsere Hauptstadt hat einmal, in früherer Zeit, eine gerade durch italienische Arbeiten glänzende Gemäldegalerie gehabt, nämlich im alten Kgl. Schlosse in Stockholm in der Zeit der Königin Christina, welche Sammlung im dreissigjährigen Kriege in Prag aus dem Besitze Kaiser Rudolphs erbeutet und nach Stockholm geführt worden war; bei ihrer Thronentsagung nahm die Königin sowohl diese Sammlung als auch die übrigen ausserordentlich reichen Kunstschätze, die sich hier vorfanden, mit sich fort. Wer jetzt, in unseren Tagen, die kostbarsten Schätze des Kaisers Rudolph und der Königin Christina kennen lernen will, muss sie in London in Marquis of Staffords House aufsuchen, wo sie endlich landeten, nachdem sie Pabst Innocenz' IX. Galerie und die orleanische Sammlung (die in der französischen Revolutionszeit verkauft wurde) passirt hatten.

Wir erwähnen dieses ausdrücklich, da wir noch nicht lange einen österreichischen Kritiker öffentlich klagen hörten, dass noch heute die Säle unseres Museums mit vielen und kostbaren Bildern prunken, die einmal das kaiserliche Cabinet in Prag geziert hatten.

Arbeiten deutscher Meister besitzen wir nur wenige. Doch gilt auch in dieser Schule, wie bei den anderen, dass da einige ganz sehenswerthe Sachen sich finden und zwar von angesehenen Meistern, die aber bei einigen flüchtigen Besuchen im Museum leicht übersehen werden können. Wir machen den gründlichen Forscher nur z. B. auf das herrliche Figurbild des wenig bekannten Porträt-Malers D. Schultz aus Danzig (um 1650) aufmerksam.

Ein geringerer Theil der Gemälde des National-Museums ist schliesslich aus den alten Lustschlössern in Stockholms Umgebung gekommen, in denen schon von ältesten Zeiten her die dem schwedischen Staat gehörenden Sammlungen verwahrt wurden. Von allen den reichen Kunstschätzen, die im alten Kgl. Schlosse in Stockholm sich befanden, blieb auch nicht das Geringste übrig, da nichts aus dem grossen Brande, der dieses Schloss im Jahre 1697 in Asche legte, gerettet werden konnte.

Was aber unsere Galerie noch gänzlich entbehrt, sind Arbeiten moderner ausländischer Meister (die norwegischen und dänischen rechnen wir nicht zu denselben). Die Mittel zu solchem Erwerb sind bis jetzt zu sehr beschränkt gewesen, und dem schwedischen Staate ist es ja zunächst daran gelegen, Erzeugnisse einheimischer Kunst zu erwerben und dadurch unsere nationale Kunst so sehr wie möglich zu fördern. Die moderne schwedische Schule ist verhältnissmässig reichlich repräsentirt; sie füllt, zugleich mit den in einigen Richtungen sehr gut vertretenen norwegischen und dänischen Schulen, zwei grössere Säle und neun Cabinete im National-Museum. Gegenwärtig, durch das freigebige Legat einer kunstsinnigen Dame bereichert, verfügt das National-Museum, die Staatsdotation eingerechnet, über die Summe von mehr als 25,000 M. jährlich. Dieses ist wohl auf dem universellen Kunstmarkt unserer Zeit nicht besonders bedeutend, gibt aber doch die Hoffnung, bei kluger Anwendung die erwähnten Lücken in unserer Galerie nach und nach mit einer

schönen und kostbaren Erwerbung zu füllen [4]). Schliesslich nur noch einige Ziffern betreffs des Inhalts unserer Gemäldegalerie. Die schwedischen Oelgemälde belaufen sich auf 300 Nummern, die niederländischen auf 520, die italienischen auf 260, die französischen auf 160, die deutschen auf 50 und die spanischen auf 20. In runder Zahl 1300 Nummern.

Schon aus den früher gemachten knappen Andeutungen geht hervor, dass wir auf das Bestimmteste gegen die neulich von einem deutschen Kunstkritiker gemachte Schätzung unserer Gemäldegalerie im National-Museum opponiren müssen.

Karl Woerman, welcher in den letzten Jahren eine Rundreise durch Europa machte, um das Material für eine Geschichte der Landschaftsmalerei zu sammeln, besuchte auch Stockholm und gibt nun in seinem neulich publicirten Reisetagebuch (»Kunst- und Naturskizzen aus Nord- und Süd-Europa.« Düsseldorf, 1880), einige Notizen über die Gemäldesammlung im National-Museum zu Stockholm. Er sagt dabei u. a.: »Echtes und unechtes hängt in bunter Reihe durcheinander, von ihren 1300 Bildern gehören etwa 800 in die Magazine. Herr Director Boklund († im Dezember 1880), dem ich für seine grosse Zuvorkommenheit grossen Dank schulde, weiss das so gut, wie ich« u. s. w.

Wie Herr Woerman ganz richtig, obwohl in zu übertriebener Weise hier andeutet, hat die Direction des National-Museums es wohl gewusst, dass ein grosser Theil der traditionellen Meisternamen unrichtig sei, und dass desswegen eben auch eine grössere Anzahl Arbeiten ausgesondert werden müsse. Was nun erstlich die falschen Bezeichnungen betrifft, wollte man vorsichtiger Weise die alten überlieferten Namen, die wenigstens den historischen Werth der Tradition besassen, so lange beibehalten, bis man deren Unhaltbarkeit in einem kritischen Katalog beweisen konnte; aber dass die weitläufigen Vorarbeiten zu einer solchen Publication noch nicht abgeschlossen werden konnten, beruhte hauptsächlich in der einfachen Ursache, dass die bis jetzt beschränkten Arbeitskräfte vor allem durch die, seit der Stiftung des National-Museums in so unerwarteter Weise zuströmmenden Erwerbungen in strengen Anspruch genommen wurden. Während dieser wenigen Jahre ist z. B. die Handzeichnungs- und Gravürsammlung um mehr als 35,000 Nummern vermehrt worden, die Sammlung für Kunstindustrie um mehr als 5000 u. s. w.; die Gemäldegalerie allein hat 300 Nummern erhalten. Und doch hat keiner der Beamten des National-Museums bis zum Jahre 1881 eine Besoldung von der Höhe bezogen, dass er sich ausschliesslich diesem Amte hätte widmen können. Ein neues Reglement mit erhöhtem Gehalt für die Beamten ist erst in diesem Jahre zu Stande gekommen.

Was aber die Aussonderung betrifft, so geht — bei aller kritischen Strenge — nach unserer Meinung Herr Woerman viel zu weit. Der Privatsammler, der »eine auserlesene Sammlung« besitzen will, kann sich ja ausschliesslich

[4]) Wir besitzen auch viele Kunstvereine, sogar zwei in Stockholm, der grösste derselben wendet ca. 25,000 M. jährlich für Einkäufe an.

von ästhetischen Grundsätzen bei seiner Auswahl leiten lassen; die öffentliche Galerie aber darf nie vergessen, dass es eine ihrer Aufgaben ist, möglichst lehrreich zu sein; dann geht es nicht an, wie wir meinen, Meister dritten und vierten Ranges auszuschliessen. Charakteristische Ateliergemälde, gute Copien können sogar eine Vorstellung über ganze Kunstrichtungen oder wichtige Uebergänge in der historischen Entwickelung vermitteln.

Besonders unklug wäre die Anwendung so rigoroser ästhetischer Kritik bei der isolirten Lage unseres verhältnissmässig so armen Landes, wo die Gelegenheit, kostbare Schätze vergangener Kunstperioden zu sehen und zu erwerben, äusserst selten ist. Um aber einen liberaleren und auch gerechteren Maassstab für die Schätzung unserer Gemäldesammlung zu erhalten, werden wir uns eben doch auf Herrn Woerman selbst berufen. Unter den zwanzig verschiedenen Meistern, die er sehenswerth nennt, finden wir auch Jan und Peter Wouverman. (Herr Woerman hat sich, wie gesagt, diesmal hauptsächlich für Landschaftsmaler interessirt.) Die genannten Maler sind in den Galerien des Auslandes ziemlich selten, hier sind sie ganz gut, wenn auch nicht besonders hervorragend, vertreten. Bei Anwendung solchen Maassstabes aber wurde es geradezu unmöglich, unsere Sammlung auf die Hälfte herab zu reduciren; dabei geben wir ja gerne zu, dass ein oder zwei hundert Nummern ausgesondert werden könnten, die — wir wiederholen es — bei der Stiftung des National-Museums vorsichtigerweise und bis auf weiter in der damaligen Eile und bei dem damals so hinreichenden Raume beibehalten wurden.

Schliesslich noch eine Detailanmerkung. Da Herr Woermann unter allen unseren von Boucher gemalten Bildern als das Ausgezeichnetste: »Die Toilette der Venus« hervorhebt (ein ziemlich mittelmässiges Decorationsgemälde, das für das Kgl. Schloss in Stockholm als Thürstück bestellt wurde), so erinnern wir daran, dass das Museum ein Hauptwerk ersten Ranges dieses Meisters in »Galathea's Triumph« besitzt (dat. 1740). *G. Göthe.*

Litteraturbericht.

Theorie und Technik der Kunst.

Ueber die Entwickelung der Archäologie in unserem Jahrhundert. Rede beim Antritt des Rectorats der Kaiser Wilhelms Universität Strassburg am 30. April 1881, gehalten von **Adolf Michaelis.** Strassburg, Universitäts-Buchdruckerei von J. H. Ed. Heitz, 1881.

Der Redner zählt zunächst in gedrängter Kürze die archäologischen Funde der letzten achtzig Jahre auf; die Darlegung der Bedeutung der einzelnen Funde für die Geschichte der antiken Kunst ist so geistvoll pointirt, dass damit zugleich ein Gesammtbild der Entwickelung der antiken Kunst gegeben wird. Es wird dann ausgeführt, dass, wenn die moderne Archäologie dieser neuen und vielfach so überraschenden Erscheinungswelt Herr geworden, sie dies der richtigen Organisation der Arbeit und ihrer gesunden Methode zu danken habe. Für letztere ist sie zunächst der Philologie, mit der sie die gleichen Gesetze der Kritik verfolgt, verpflichtet.

Der Redner erörtert dann das Verhältniss der Archäologie zur Culturgeschichte, zur politischen Geschichte und schliesslich zur modernen Kunstforschung. An letzterer Stelle macht er einige für uns sehr beherzigenswerthe Bemerkungen. »Es hat sich gerächt, dass die moderne Kunstwissenschaft sich so völlig von dem Boden der Alterthumswissenschaft gelöst hat. Denn damit hat sie sich der strengen Zucht methodischer Schulung entzogen, welche sie dort durchmachen konnte und ist lange Zeit — mit wenigen rühmlichen Ausnahmen — allzusehr der Neigung gefolgt zu ernten, ehe der Boden gehörig bereitet und die Saat ordentlich bestellt war.“ . . . „Erst neuerdings ist auch hier eine strengere Arbeitsweise, eine schärfere Methode eingeführt worden, obschon bisher unter dem grossen Haufen von Thyrsosschwingern die Zahl der Geweihten nur klein zu sein scheint.“ Ich stimme diesen Klagen und Bedenken rückhaltslos zu. Freilich, der wissenschaftliche Dilettantismus wird immer mit Vorliebe seine Streifzüge auf ein Gebiet machen, wo es so viele Verlockungen giebt aus der Hand in den Mund zu leben, und wo der grossen Menge auch noch nicht die Ahnung aufgegangen ist, dass Kunstgeschichte etwas Anderes sei als Plauderei über Kunstwerke. — Aber dies bei Seite gelassen; auch jene, welche auf ernste Arbeit bedacht sind, haben nicht immer

— nicht zum Heile der Disciplin —, den innigen Contact mit der Arbeitsweise der classischen Archäologie aufrecht erhalten. Das Fundament unserer Methode muss allerdings namentlich für die neuere Kunstgeschichte die Methode der Geschichtsforschung überhaupt sein und bleiben; aber welchen Zielen diese Methode zu dienen hat, darin können wir uns immer am Besten von den Altmeistern der classischen Archäologie unterweisen lassen. Diese forderten, alle Geistesäusserungen des Alterthums in ihrem Zusammenhange und in ihrer Entwickelung wiederzuerkennen. — Die moderne Kunstforschung vergisst so oft, dass sie mehr als bloss Entwickelungsgeschichte von Ideen, mehr als bloss Entwickelungsgeschichte der Formen, mehr als bloss urkundlich documentirte Künstlergeschichte sei, dass sie Alles dies **zugleich** zu sein habe; sie vergisst so oft, dass sie nicht bloss Culturgeschichte, aber dass sie ein Theil derselben sei. Wir haben noch den Kampf der Richtungen, was nur beweist, dass unsere Disciplin noch kein allgemein gültiges Ziel, noch keine ausgewachsene Methode habe. Selbst an den Classikern unserer Disciplin ist das merkbar. Rumohr war ein Meister historischer und stilistischer Kritik, aber er suchte nicht nach Fühlung mit den Ideenmächten der Zeit, in der eben die Künstler schufen; Gaye hätte, auch wenn er zur Verarbeitung seines Urkunden-Materials gekommen wäre, kaum mehr als die äussere Geschichte des Kunstwerkes und des Künstlers gegeben; Kugler gab in seinem classischen Handbuch vor Allem eine Entwickelungsgeschichte der Formen; Hotho's Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei ist ein Buch der anregendsten Geschichtsbetrachtung, aber nicht Geschichte selbst; Schnaase's monumentales Werk strebt dem höchsten Ziele zu, aber die Geschichte wird manchmal Geschichtsconstruction, weil in der Erklärung der Formenentwickelung dem künstlerisch Persönlichen ein zu geringer, dem Allgemeinen ein zu weiter Antheil gewährt wird. Meister dagegen einer immer aus dem Centrum herausschaffenden Geschichtsforschung sind Burckhardt und Springer, weil in ihren Arbeiten ein ganz freier, ganz humanistischer Geist das ganze Rüstzeug historischer Schulung und Methodik leicht und ungezwungen trägt. Die Vertreter einseitiger Richtungen gewinnen am frühesten eine Jüngerschaar; diese übertreibt dann die Fehler ihrer Lehrer und lässt deren Vorzüge vermissen. Daher der »grosse Haufe der Thyrsosschwinger«, ästhetisirende Schönredner, mehr und minder geistlose Stilmikrologisten, fleissige aber geistesöde Notizensammler; alle zur Gilde sich bekennend, und doch Alle ohne inneres Verhältniss zur Kunst und ohne richtige Schätzung dessen, was Geschichte ist, und was das Amt des Geschichtsschreibers fordert. Der Redner ruft dann aus: »Wie unvergleichlich viel günstiger liegt aber für diese (die Kunsthistoriker) die Aufgabe als für uns Archäologen.« Und nun rechnet er uns vor, die Fülle des monumentalen, litterarischen und archivalischen Materials, das uns zu Gebote steht. — Richtig; aber wir dürfen »pro domo« wohl auch auf Folgendes aufmerksam machen. Für den classischen Archäologen beschränkt sich das Arbeitsfeld im grossen Ganzen auf Hellas und Rom in der Zeit kaum eines Jahrtausends. Und dazu ein einheitlicher Zug der Entwickelung, da selbst auf römischem Boden keine wahrhaft neuen Principien oder Ideen auftreten. Wie ungeheuer

ausgedehnt ist dagegen örtlich und zeitlich das Gebiet der modernen Kunstforschung; welcher Wechsel der Ideen, der Technik, der Verhältnisse, unter welchen der Künstler schuf im Mittelalter und der Renaissance und dazu noch im Norden und im Süden! Damit auch welcher Wechsel der Behelte für Bearbeitung des Materials. So müssen wir uns bei Bearbeitung der Geschichte der Kunst des frühen Mittelalters der Arbeitsmethode der classischen Archäologen vornehmlich bedienen, während die Bearbeitung der späteren Zeit den innigsten Anschluss an die Forschungsmethode des Historikers fordert. Dieser nicht leicht übersehbare Umfang des Materials hat viel oberflächliche Handbuchschreiberei, viel willkürliche Combination zu Tage gefördert, viel unkritische Tradition colportirt, viel leichtsinniges Hypothesenspiel lançirt und so die ganze Wissenschaft schweren Angriffen preisgegeben, so dass es selbst vernünftige Männer giebt, die zwar für jede Universität einen Lehrstuhl für Litteraturgeschichte fordern, aber die Nothwendigkeit eines Lehrstuhls für Kunstgeschichte nicht einsehen, als ob die bildende Kunst eine minder bedeutsame Offenbarung des menschlichen Geistes wäre, als die Poesie. Um so lieber hört man auf die Mahnung eines so wohlwollenden und gerechten Geistes, wie er uns im Verfasser der Rede begegnet und steht dann Rede ohne selbstgefälliges Verdecken wirklicher Schwächen. Erkenntniss dessen was mangelt, und was nothwendig ist, führt am sichersten zum Ziel. *H. J.*

Kunstgeschichte. Archäologie.

Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger. Von Prof. Dr. **Alwin Schultz.** I. Band mit 111 Holzschnitten. XVIII und 521 S. 8°. II. Band mit 136 Holzschnitten und 463 S. Leipzig. S. Hirzel. 1879 und 1880.

Das Studium der mittelalterlichen Kunstgeschichte ist seit längerer Zeit im Rückgange begriffen. Noch vor etlichen Jahrzehnten war die Entdeckung einer romanischen Basilika ein Ereigniss, welches Aufsehen erregte und im Lobe der Gothik waren alle Kunstfreunde einig. Aber wie die Kunstanschauung, so scheint auch die Kunstforschung bis zu einem gewissen Grade dem Wechsel der Mode unterworfen zu sein. Als zu Anfang der sechsziger Jahre einige Stimmen über die längst verschollenen Denkmäler der deutschen Renaissance verlauteten, da wurde dieses Lob des »Zopfstiles« mit geringem Beifalle aufgenommen. Bald jedoch erweiterte sich das Interesse auch nach dieser Richtung hin. Der Würdigung, welche die Denkmäler der Baukunst fanden, folgte die Werthschätzung der kunstgewerblichen und kleinkünstlerischen Erzeugnisse nach. Man lernte in diesen Schöpfungen die Belege einer nationalen Kunstblüthe erkennen, auf die man sich mit gerechter Genugthuung berief und fing an, solche Werke erfolgreich nachzuahmen. Der rasche Aufschwung des Kunsthandwerkes ist nicht zum mindesten auf Rechnung dieser Studien zu setzen. In demselben Maasse aber, in welchem die Begeisterung für die Renaissance gewachsen ist, hat sich das Interesse verringert, das bisher den Aeusserungen früherer Kunstepochen zu Gute kam. Ueberschaut man die Summe der Studien, welche zumal die jüngste Generation der Kunsthistoriker beschäftigen, so er-

giebt sich, dass sich dieselben fast einseitig der neueren Kunstentwickelung zugewendet haben, das Mittelalter dagegen scheint mehr und mehr als eine verklungene Epoche zu gelten, deren Werke höchstens den Anspruch auf eine historische Würdigung erheben, und doch hat Springer erst unlängst nachgewiesen, wie sehr die Wiederaufnahme mittelalterlicher Studien im Interesse der Kunstwissenschaft liegt, wofern dieselbe dem Kreise der academischen Disciplinen weiter einverleibt bleiben soll. (Zeitschr. f. bild. Kunst. XV. 353.)

Es geschieht aber auch sonst mit Unrecht, dass man den Denkmälern des Mittelalters seine Aufmerksamkeit entzieht. Unter den Bauten romanischen und gothischen Stiles sind Monumente zu finden, welche den Vergleich mit solchen des Renaissancezeitalters nicht zu scheuen brauchen; die Blüthe der Plastik zur Zeit des Uebergangsstiles bietet ein Vorspiel zu der Wiedergeburt des Classicismus seit dem XV. Jahrhundert dar, und wer die Leistungen des Mittelalters auf dem Gebiete der decorativen Kunst verfolgt, wird zahlreiche Proben entdecken, die ihren mustergültigen Werth für alle Zukunft besitzen.

Nicht minder ist endlich dem Einwurfe zu begegnen, dass die Kunst des Mittelalters eine vorwiegend kirchliche und dies die Ursache der überhandnehmenden Zurückhaltung sei. Die Kunst war damals so gut wie diejenige unserer Tage dem weltlichen Dienste gewidmet. Sie hat das Haus mit Bildern geschmückt, Geräthen und Waffen, dem täglichen Utensil ihre Weihe ertheilt, indem sie Formen und Zierden erfand, deren Erscheinung und Inhalt in sinniger Uebereinstimmung mit dem Zwecke steht. Nicht sowohl die Richtung der damaligen Kunst, als vielmehr unsere lückenhafte Kenntniss von dem Umfange ihrer Wirksamkeit ist es, welche jene Meinung erklärt. Wir kennen die kirchliche Kunst aus Inventaren, die den Besitz der einzelnen Länder bis auf die kleinste Kapelle verzeichnen. Unsere Anschauung von dem Nachlasse profaner Kunst ist auf die Schaustellungen in den Museen, auf die zerstreuten Besitzthümer von Liebhabern und Sammlern und seine wissenschaftliche Würdigung war lange Zeit auf eine geringe Zahl von Monographien beschränkt.

In Frankreich hat Viollet-le-Duc die erste zusammenfassende Bearbeitung der profanen Denkmäler der bildenden Kunst und des Kunsthandwerkes versucht. Mit einem zweiten Werke folgt Alwin Schultz ihm nach. Schultz gehört zu den wenigen deutschen Kunsthistorikern, welche den mittelalterlichen Studien treu geblieben sind. Zahlreiche Arbeiten, die seit den sechsziger Jahren erschienen, beweisen die Umsicht und den unverdrossenen Fleiss, womit er die Forschung betrieb. Eines der frühesten Ergebnisse mag das Schriftchen »Ueber den Bau und die Einrichtung der Hofburgen im XII. und XIII. Jahrhundert« gewesen sein, das 1862 in Berlin erschien. Nach fast zwei Jahrzehnten glaubt Schultz dasselbe nur mehr der Nachsicht empfehlen zu sollen. Gewiss ist die Forschung seither mächtig gediehen, der Ausblick nach allen Seiten erweitert und Manches ist unhaltbar geworden, worauf sich Verf. damals berief. Aber ein glücklicher Griff ist die Wahl dieses Themas dennoch gewesen. Sie hat der Richtung entsprochen, die Verf. seither nicht mehr verliess, denn thatsächlich stellt ja sein neuestes Werk nur den mit Meisterhand vollbrachten Abschluss der damals in jugendlichem Feuer begonnenen Studien dar.

Es kann unsere Absicht nicht sein, die Beobachtungen alle darzulegen, welche die Lectüre des Schultz'schen Werkes nach den vielseitigsten Richtungen erweckt. Es stellt dasselbe zum ersten Male in der deutschen Litteratur das Bild der profanen Kunst und des Kunsthandwerkes so umfänglich dar, als sich dasselbe auf Grund des Monumentalbestandes und der von den Geschichtsschreibern und Dichtern des XII. und XIII. Jahrhunderts überlieferten Nachrichten entwerfen liess. Auch eine Kritik des Einzelnen muss derjenige unterlassen, der nicht über einen annähernd gleichwerthigen Besitz des Quellenmateriales verfügt. Wir bescheiden uns darum mit einem Berichte, der in kurzen Zügen den Inhalt des Ganzen resümirt.

In zwei Bänden ordnet Verf. seinen Stoff, in die Hauptabschnitte über das ritterliche Dasein im Frieden und das Leben unter den Waffen ein. Der erste Band eröffnet die Beschreibung der Burg. Man kann es den Kunsthistorikern nicht verargen, dass nur wenige dem Studium der Profanarchitektur und des Burgenbaues sich zugewendet haben, denn sicher hat nicht, wie Verf. auf S. 5 anzudeuten scheint, eine geflissentliche Vernachlässigung diesen Ausfall verschuldet. Kirchliche Bauten sind wohlerhalten die Menge zu schauen, Burgen dagegen in sehr geringer Zahl der Zerstörung oder den Veränderungen entgangen, welche die Wandelungen des Geschmackes und der Bedürfnisse mit sich brachten. Meistens ist ihr Zustand derjenige des Ruins und eine Reconstruction mit Hypothesen verbunden, welche den Scharfsinn und die Erfahrungen des mit dem Kriegswesen und der Ingenieurwissenschaft Vertrauten um so mehr erfordern, als die Norm für die Anlage sich je nach dem Zwecke, den Mitteln und der Beschaffenheit des Terrains verändert hat. Ganz anders als die Burg in der Ebene ist das Bergschloss, für welches wiederum, je nach der Isolirtheit der Baustelle, oder dem Zusammenhange derselben mit anderen Höhenzügen, die verschiedenartigsten Vorkehrungen hinsichtlich der Disposition des Centrums und der Zahl und Anlage der Vorwerke zu treffen waren.

Im Allgemeinen — führt Verf. aus — hat die römische Praxis auch im Mittelalter gegolten. Vitruv und Vegetius waren die Rathgeber, auf die man sich bei der Anlage der Vesten wie im Belagerungsfalle bezog. Vorwerke sind »Grendel« und »Letzen«, welchem Ausdrucke das französische »lices« entspricht; doch ist er deutschen Ursprungs und, wie Nüscheler in seiner Abhandlung über die Letzinen in der Schweiz nachgewiesen hat, von dem Zeitworte »letzen« (verzögern, hemmen) abgeleitet [1]). Die eigentliche Vertheidigung begann aber erst bei dem Burggraben, hinter dem sich die Ringmauern (Rosenstein in Böhmen hatte deren fünf) erhoben. Thürme, deren Höhe und Abstände die vitruvianischen Vorschriften bestimmten, bewehrten dieselben. Für die Sicherung des Thores war durch dreifache Vorkehrungen gesorgt; in einzelnen Fällen kamen noch Vorwerke dazu. Grösste Sorgfalt mit Rücksicht auf eine nachhaltige Vertheidigungsfähigkeit wurde der inneren Burg, dem Kernwerke zugewendet. Sein Centrum ist der Donjon oder Bercfrit, wenn immer möglich,

---

[1]) Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. XVIII, Heft 1. Zürich 1872.

ein isolirter Thurm, der die Schatzkammer und die Gefängnisse enthält. Ueber diese bringt Verf. S. 37 ff. eine Reihe bemerkenswerther Stellen und Beobachtungen bei und lässt seinen Ausführungen über die fortificatorische Anlage die Schilderung der wohnlichen Einrichtungen folgen: Der Vorburg mit den Dienstwohnungen und wirthschaftlichen Dependenzen und der inneren Burg mit dem Palas, dessen Einrichtungen und Zierden mit Berücksichtigung der bedeutendsten noch vorhandenen Anlagen (wir vermissen unter denselben die romanische Burg Vianden im Luxemburgischen), als der von den Schriftstellern überlieferten Nachrichten geschildert werden. Bezüglich der Burgcapellen weist Verf. auf Grund zweier bisher unbeachteter Stellen nach, dass das untere Geschoss als Grabcapelle diente und sonst für die Andacht der Dienerschaft bestimmt, die schmuckvollere Oberkirche dagegen dem Gottesdienste der Burgherren gewidmet war [1]). Was endlich die äussere Erscheinung der Hauptgebäude betrifft, so wird die S. 51 und 96 aufgeworfene Frage, ob die von den Dichtern erwähnten Malereien hier wirklich zu schauen gewesen, durch die Entdeckung solcher Decorationen an dem Bercfrit von S. Jörgenberg in Graubünden und an der Torre von Magliaso im Tessin beantwortet [2]).

Die Burg, zu deren Füssen eine städtische Ansiedelung gerne gesehen und begünstigt wurde, bevölkert sich nun mit dem Kindersegen des herrschaftlichen Paares. Geburt und Taufe, die Erziehung in der Kemenate und die der Kindheit zusagenden Spiele werden an der Hand eines reichen Materiales geschildert. Mit dem siebenten Jahre beginnt die standesgemässe Erziehung. Auf höfische Sitte, für welche Frankreich den Ton bestimmte, wird das erste Augenmerk gerichtet. In höherer Bildung pflegen ausländische Lehrer den Knaben zu schulen. Aber wichtiger sind jedenfalls die ritterlichen Uebungen, die mit dem Reiten beginnen und in ihrer allmähligen Ausbildung zu höherer Technik S. 128 ff. verfolgt werden. Zum praktischen Waffengebrauche giebt den ersten Anlass die Jagd. So wird der Jüngling vorgebildet bis zum zwölften Jahre, in dem er die Burg verlässt, um an dem Fürstenhofe die Hauptdressur zu empfangen. Wie diese der Londoner Jugend ertheilt zu werden pflegte, hat William Fitzstephen (S. 133) anschaulich berichtet. Seinem Herrn dient nun der Jüngling als Page. Er folgt ihm zum Turnier und Kampf und wird endlich, nachdem er sich in solchen Diensten und durch mannhaftes Benehmen vor dem Feinde bewährt, mit der vollen Freiheit des Ritters gelohnt. Der Act, wodurch diese Weihe vollzogen wird, ist die Schwertumgürtung, die in Frankreich unter geistlicher Assistenz und den feierlichsten Ceremonien vollzogen wurde.

Den Hapttheil der weiblichen Beschäftigungen machen die kunstreichen Handarbeiten aus. Der meisten Beliebtheit erfreute sich die edle Stickkunst,

---

[1]) In derselben Weise ausschliesslich der Bestattung wurden bekanntlich die beiden Geschosse der Sainte-Chapelle in Casir und alter Ueberlieferung zufolge der obere und untere Raum der Schlosscapelle von Pruntrut (Bern) benutzt.

[2]) Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde 1880. Nr. 2. S. 33. Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. XXI, Heft 1, S. 15 mit Abbildung.

deren vornehmste Erzeugnisse Verf. S. 153 erwähnt. Denn, wie der Jüngling in der Fremde seine ritterlichen Künste erwirbt, wird auch das Mädchen zur Erlernung feiner Sitte an den Hof geschickt. Die Jungfrau dient im Gefolge der Dame und erfreut sich hierbei des tactfesten Unterrichtes in Allem, was man von weiblicher Anmuth und Würde verlangt (S. 155 ff.). Ihre Bildung ergänzt die Lectüre von Ritterromanen; auch ärztliche Kenntnisse kommen der angehenden Herrin zu gut.

Den anziehenden Abschnitt über das häusliche Leben eröffnet die Schilderung der Toilette, welche der Frühaufsteher besorgt. Es geht daraus hervor, dass eine strenge Pflege der Reinlichkeit zu den besonderen Vorzügen des mittelalterlichen Geschlechtes zählte. Im Gebrauche der hierzu benöthigten Utensilien bewährt sich die ächte Kunstliebe. Dem kleinsten Geräthe wird künstlerische Weihe zu Theil und damit eine ansprechende Symbolik des Zweckes verbunden, wie diess u. a. die Abbildungen von elfenbeinernen Spiegelkapseln auf S. 177 und 449 belegen. Eine ausführliche Darstellung wird hierauf der Tracht sammt ihrem Schmucke gewidmet, woran sich S. 249 ff. die gediegene Abhandlung über die Stoffe knüpft, von Seide, Wolle, Pelzen, ihrer Bezugsquellen und der Verkehrsmittel, die sie dem Käufer überwiesen.

Das vierte Capitel handelt von den Mahlzeiten. Zu dem höchsten Aufwande mit Speisen und Getränken, von denen Verf. S. 283 ff. eine Aufzählung giebt, forderten selbstredend die Feste heraus: »Da war ein Vorrath Wein, der den Rhein herab und hinauf gefahren worden war, wie beim Gastmahle des Ahasverus.« Auch der Luxus mit Geräthen pflegte sich bei solchen Anlässen am glänzendsten zu entfalten. Manch kostbares Werk aus dem Alterthum, oder Arbeiten griechischer (byzantinischer) Herkunft mögen bei solchen Anlässen zur Schau gestellt worden sein (S. 317 und 322). Ueber die Tischordnung und den Verlauf solcher Feste wird S. 324 ff. eingehend gehandelt.

In guter Jahreszeit mag das Leben auf diesen Horsten ein ganz erträgliches gewesen sein; aber wenn der Winter an die Pforten pochte und kein Verschluss der Unbill zu wehren vermochte, so dass Kamin und Heerd die letzten nothdürftigen Zufluchtsstätten boten, da musste die Sehnsucht nach den Tagen erwachen, wo die Heide wieder grünte, die Blümlein sprossen und die Vögel zu zwitschern und singen begannen. Solche Frühlingsbotschaft wurde dann wohl mit Festen und Lustbarkeiten gefeiert, unter denen die Jagd eine nicht geringe Rolle spielte. Sie war das höchste und edelste Vergnügen des ritterlichen Mannes, aber auch durch praktische Gesichtspunkte bedingt: noch galt es die Forsten von allerhand Raubgethier zu säubern und der Tafel that die waidmännische Beute manchmal noth. In ebenso ansprechender als gründlicher Weise werden (S. 346 ff.) Jagd und Fischfang und Beize an der Hand eines reichen Materiales von bildlichen Darstellungen und Belegen aus zeitgenössischen Quellen vorgeführt. Nächstdem gehörten Besuche zu den beliebten Zerstreuungen. Es giebt diess Verf. den Anlass, uns mit den Zurüstungen zu einem solchen Zuge bekannt zu machen und mit den Fährlichkeiten, die damit verbunden waren, bis die Reisenden an ihrem Ziele mit gastlichen Ehren empfangen wurden. Nun fehlte es nicht an Spielen mancher

Art, womit sich die Gäste ergötzten: mit Tanz und Musik (S. 442 ff.), an den Vorträgen der Sänger und den Schaustellungen fahrender Leute. Der Schluss des ersten Bandes behandelt die Beziehungen der Liebe vom Brautstand bis zur Hochzeit und giebt eine Schilderung des Aufwandes, der solche Festlichkeiten bis zur Einholung der Fürstin und der Krönung des deutschen Kaisers zu verherrlichen pflegte.

Allein behaglicher Lebensgenuss ist nicht das Ziel des zum Schildesamt geborenen Mannes. Wer »sich verliegt«, ist seines Standes unwürdig erachtet. Tägliche Leibesübungen pflegen sogar die Erprobten zu treiben, um ihre Kraft zu stählen und die Geistesgegenwart und Elasticität zu wahren, welche ein sofortiges Eingreifen in den Kampf um Leben und Tod ermöglicht. Den officiellen Anlass zur Vorübung auf den Ernstfall boten die Turniere dar. Diesen ist der Eingang des II. Bandes gewidmet, in zwei Capiteln, die den Werth einer abschliessenden Bearbeitung dieses Gegenstandes besitzen. Sie beginnt mit dem Erwerbe der Ausrüstung, deren Einzelnheiten in ihrer allmähligen Ausbildung beschrieben werden. Zu dem Ringelpanzer ist zu bemerken, dass die Bilder der sogenannten Manessischen Liedersammlung lehrreiche Aufschlüsse über die verschiedenartigen Texturen bieten dürften, und zu S. 80 der wohlerhaltene, gewiss noch aus dem XIII. Jahrhundert stammende Todtenschild im Kloster Seedorf im Canton Uri zu notiren. So gerüstet — nicht nach unserem Geschmacke — aber von den Dichtern des Mittelalters mit Engeln verglichen (S. 89), begiebt sich der Ritter zum Turnier. Der Ursprung solcher Uebungen ist in Frankreich zu suchen (S. 91); aber schon 1127 wurde ein Turnier in Würzburg abgehalten. Später folgte England, wogegen in Böhmen diese Kampfspiele erst um 1245 in Aufnahme kamen. Die Geistlichkeit sah sie mit scheelen Augen an, aber das hinderte die Ritter nicht, den einzigen Anlass zu nutzen, um sich mit der ganzen Last ihrer feldmässigen Ausrüstung auf den Ernstfall vorzubereiten. Die Alles beherrschende Liebe für Formen und Farben trug überdiess dazu bei, solche Feste zu prachtvollen Schaustellungen zu gestalten. Allerdings lief es bei diesen »friedlichen Spielen« nie gar säuberlich ab. Der Einsatz war so hoch, dass der Besiegte unter Umständen als ein ökonomisch ruinirter Mann aus dem Kampfe ging. Auch Todesfälle und andere Ungelegenheiten trugen sich häufig zu. 1241 erstickten durch Hitze und Staub hundert Ritter bei einem Turniere zu Neuss (S. 98). Nächst den Turnieren fehlten auch ernste Rencontres nicht. Die Rauflust des Adels führte endlose Fehden herbei, die wohl durch die Beobachtung des Gottesfriedens eine Beschränkung erhielten, aber wen die Lust zu Räubereien trieb, der liess sich nicht behindern, und die Aventiure übten ihre unwiderstehlichen Lockungen so wie so.

Der Krieg im Grossen wird in den folgenden Capiteln beschrieben: Aufgebot und Sammlung, die Einübung der Mannschaft, die schon damals systematisch und im Grossen betrieben wurde, nicht bloss mit Soldtruppen, sondern auch mit Bürgern und Bauern, deren bunte Ausrüstung eingehend erläutert wird. Ueber die Zahl der Heere bieten die Zusammenstellungen auf S. 192 und ff. lehrreiche Aufschlüsse dar. Es folgt die Darstellung des Aufmarsches

und des Lagers, dann führt uns Verf. die Schlachten zu Land und Wasser vor und schliesst das VI. Capitel mit der Schilderung des Belagerungskrieges ab.

Ein rauhes Leben voller Aufregungen ist das Dasein des Ritters gewesen. Dem rüstigen Manne mochte es wohl bekommen, aber dem alternden Krieger war der Rückzug geboten. Rittern und kleinen Dynasten mochte ein ruhiges Dasein im Burgfrieden beschieden sein. Hier fand der Greis die Zeit, mit der Welt seinen Frieden zu schliessen und nebst dem Wohl der Angehörigen das Heil der Seele ins Auge zu fassen. War endlich die Auflösung erfolgt, so fing ein wildes Leben an, Plünderung der Habe und eine Behandlung des Leichnames, die erst das Gepränge der Todtenfeier versöhnte.

Solche Arbeiten, wie die vorliegende, gehören zu den mühevollsten und aufwändigsten Unternehmungen. Es gilt diess sowohl von der Sammlung der Materialien, welche die Belesenheit und Umsicht eines in gewissenhafter Einzelforschung geübten Meisters erfordern, als auch von der Form der Darstellung. Letztere, sofern die trockene lexikographische Ordnung nicht genügen soll. setzt eine Gliederung voraus, die leicht als eine erkünstelte und willkürliche erscheint. Schultz hat seine Aufgabe mit vorzüglichem Tacte gelöst, indem es ihm gelang, die kaleidoskopische Erscheinungsfülle einer Reihe von Gesichtspunkten unterzuordnen, deren geschickte Gruppirung mit der lebensvollen Schilderung des Einzelnen in schönem Einklange steht. Der Einblick endlich, den die zahlreichen Citate in die Quellen eröffnen, beweist, dass Verf. auch ein Menschenfreund ist. Wir wünschen, dass eine Fortsetzung dieser Studien durch das XIV. und XV. Jahrhundert nicht ausbleiben möchte. Aber auch so hat uns Schultz durch seine grundlegende Arbeit zu grossem Danke verpflichtet.

Zürich, im April 1881. *I. R. Rahn.*

Künstlerbriefe. Uebersetzt und erläutert von Dr. **Ernst Guhl.** Zweite umgearbeitete und sehr vermehrte Auflage. Bearbeitet von Dr. Adolf Rosenberg. Zweite Hälfte: Das XVI. und XVII. Jahrhundert. Berlin, J. Guttentag (D. Collin). 1880. X. und 382 S.

Auch die zweite Hälfte der von Guhl gesammelten Künstlerbriefe hat durch Rosenberg eine Revision und eine ansehnliche Bereicherung erfahren.

In den Abschnitten über italienische Kunst und Künstler des 17. Jahrhunderts war allerdings wenig nachzutragen oder zu corrigiren; Guhl hatte diesen Theil mit besonderer Liebe behandelt, seine Charakteristik der bolognesischen Schule wurde zum ersten Male den Vorzügen der Meister derselben vollständig gerecht; an neuem Material aber wurde seit Gualandi's Publicationen, die Guhl noch bis auf den 3. Band der Nuova Raccolta di Lettere benutzen konnte, wenig von Belang an's Tageslicht gefördert. Dagegen erheischten die Abschnitte über Rubens und Rembrandt eine gründliche Umarbeitung; wie viel auch noch die Forschung im Lebens- und künstlerischen Entwickelungsgange des erstgenannten Künstlers aufzuhellen hat, so brachte doch das Jahr 1877 eine Reihe hervorragender Publicationen, die nach mancher Seite hin aufklärten; Rosenberg's Rubens-Capitel beruht auf gründlicher Kenntniss des neuerschlossenen Materials; das Capitel über Rembrandt musste sich natürlich an

Vosmaer's klassische Rembrandt-Biographie anlehnen. Die Rubens'schen Briefe wurden von Rosenberg um zehn vermehrt, die Rembrandt's um drei.

Neu hinzugetreten sind zwei Briefe Jan Brueghel's an den Cardinal Federico Borromeo, die der von Giovanni Crivelli publicirten Sammlung von Brueghel's Briefen in der Ambrosiana entlehnt sind. Interessant ist besonders der zweite Brief; er zeugt von dem berechtigten Selbstbewusstsein des Künstlers. »Ich glaube, dass niemals so viele seltene und mannigfaltige Blumen gemalt worden sind und mit solchem Fleiss. Im Winter wird das einen schönen Anblick geben: einige Farben erreichen fast die Natur.« — Auch von einem von Raphael herrührenden Porträt, das von Brueghel copirt wurde, ist in dem Briefe die Rede.

Die ansehnlichste Bereicherung aber, welche diese zweite Hälfte erfahren, liegt in den Briefen »Deutscher Künstler des XVI. Jahrhunderts«; Rosenberg theilt sämmtliche Briefe Dürer's im Originaltext mit, dann einen Brief und ein Bruchstück eines Briefes Lucas Cranach des Aelteren und einen von Niclas Manuel. Man wird auch für diese Gabe Rosenberg dankbar sein, aber die Aufgabe, die Guhl lösen wollte, die verstreuten an Zahl so geringen Briefe deutscher Künstler zu sammeln und herauszugeben, ist damit freilich nicht gelöst. Rosenberg stellt nur bereits Bekanntes zusammen. Von den im Anhang mitgetheilten Briefen ist der in der Sprache des Originals publicirte von Paolo Veronese als Curiosum ganz besonders beachtenswerth.

Schliesslich noch ein Wort »pro domo«. Rosenberg sagt in der Vorrede, dass er die von mir in der Besprechung (Rep. III. S. 342) der ersten Hälfte angeführten neueren Briefsammlungen gekannt habe; keiner der dortselbst mitgetheilten Briefe hätte ihm aber wichtig genug geschienen, um einen der von Guhl ausgewählten Briefe zu opfern. Erlaube ich mir nun auch nicht Rosenberg's Versicherung anzuzweifeln, so erscheint mir denn doch sein Urtheil über Wichtigkeit und Unwichtigkeit eines Briefes sehr anfechtbar. Ich meine z. B., dass ein oder der andere Brief Vasari's ganz leicht zu missen gewesen wäre und dass es bei beschränkten Raumgrenzen nicht gerade nothwendig war, einem so verbreiteten Buche wie Crowe und Cavalcaselle's Tizian (Deutsche Ausgabe) eine grössere Anzahl von Briefen zu entlehnen. Dass aber Briefe, wie der des jüngeren Filippo Lippi in den Documenti Artistici (ed. Milanesi Bicchierai Nr. IV), des Giacomo Bellanti an den Marchese Lodovico Gonzaga (der uns einen so tiefen Blick in die sociale und materielle Stellung der Künstler in jener Zeit werfen lässt), des Bartolomeo de' Manfredi an den Marchese Ludovico Gonzaga, des Gian Cristoforo Romano an die Markgräfin Isabella von Mantua, alle drei in den Lettere inedite ed. Braghirolli, des Matteo de' Pasti an Piero di Cosimo de' Medici (ed. Milanesi im Buonarroti 1869) u. s. w., ihre eminente culturgeschichtliche und kunstgeschichtliche Wichtigkeit, wie nur irgend einer der publicirten Briefe der Sammlung haben, dürfte für den Kundigen zweifellos sein. Beiläufig bemerke ich hier noch, dass sich in dem Memoria Braghirolli's über Alfonso Cittadella (Atti e Memorie della R. Accademia Virgiliana 1874—1878) 16 höchst charakteristische Briefe dieses Künstlers finden. Ich zweifle nicht, dass eine dritte Ausgabe der Künstler-

briefe bald nöthig werden wird; der von den besten Intentionen beseelte Herausgeber wird dann sicherlich darauf bedacht sein, durch strengere und umfassendere Sichtung des vorhandenen Stoffes den kunstgeschichtlichen, vor Allem aber culturgeschichtlichen Reiz der Sammlung zu steigern. *H. J.*

Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde. (Indicateur **d'Antiquités** Suisses. Zürich. Dreizehnter Jahrgang, 1—4; vierzehnter Jahrgang, 1. 2. Zürich, Druck und Commissions-Verlag von J. Herzog, 1880/1881.

Der von R. Rahn ausgezeichnet redigirte Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde bringt in den vorliegenden sechs Heften eine Reihe von Abhandlungen, die auch für die allgemeine Kunstgeschichte von grossem Interesse und hervorragendem wissenschaftlichen Werth sind. Ich erwähne da zunächst die Fortsetzung der Abhandlung Vögelin's über die Façadenmalerei in der Schweiz, an der aber auch Rahn einen bedeutenden Antheil hat, da von ihm die Notizen über die Façadenmalereien im Kanton Tessin und dessen Grenzgebieten herrühren. Die auf Tafel V gebrachte Abbildung eines Theils einer Sgrafittofaçade zu Gentilino bei Lugano aus dem Jahre 1510 lässt uns allerdings ein volles Echo aus der goldenen Zeit vernehmen. Das gilt namentlich von den beiden Friesen (Blattwerk, aus welchen ruhende Figuren oder kosende Putten hervorwachsen), welche die beiden Stockwerke trennen. Die auf Tafel VI gebrachte Probe einer etwas späteren Sgrafittofaçade entbehrt schon jener Grazie und Feinheit der Motive, welche auf der erstgenannten Façade entzückt. Der folgende, von J. Vögelin wieder herrührende Abschnitt bespricht die Façadenmalereien in Basel, Bern und Freiburg. Von anderen Aufsätzen hebe ich u. A. bervor die Beschreibung einer Karolingischen Evangelienhandschrift, die vor Kurzem auf der Universitätsbibliothek von Basel entdeckt wurde. »Das Ganze ist kein Werk ersten Ranges« — schliesst Dr. Alb. Burckhardt die Beschreibung —, »allein wir erkennen darin ein Denkmal derjenigen Kunstthätigkeit, welche in den Zeiten der stets zunehmenden Barbarei die antike Tradition mit so grosser Liebe und Hingebung in das christliche Mittelalter hinübergerettet wurde.« Sehr interessant sind die Notizen, womit Dr. Th. v. Liebenau die Geschichte des Backsteinbaues in der Schweiz bereichert, und Bernoulli's Beschreibung der Wandgemälde in der Kirche zu Muttenz im Baselland; der unbekannte Maler soll darin eine keineswegs gewöhnliche Begabung verrathen.

Die schwerwiegendste Gabe aber, welche der Anzeiger bringt, ist die Fortsetzung der Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler. In den Jahrgängen 1872—1877 hatte Rahn die Denkmäler des romanischen und sogenannten Uebergangs-Stiles behandelt; er hat nun — nach mehrjähriger Pause — mit der II. Abtheilung, welche die gothischen Monumente umfassen soll, begonnen. In den vorliegenden Heften werden die Cantone Aargau, Appenzell, Basel-Stadt und Land behandelt. Auch wenn die Mithilfe in Abschlag gebracht wird, die Rahn von gelehrten Freunden der Sache empfängt, bleibt diese Arbeit eine That staunenswerther Arbeitskraft und eisernen Fleisses — zumal, wenn man bedenkt, wie umfangreich ausserdem Rahn's wissenschaftliche Thätigkeit ist, und wie er niemals auf einer Flüchtigkeit ertappt wird. Das litterarische und urkundliche

Material ist, soweit es sich überblicken lässt, vollständig herbeigezogen, die Beschreibung der Kunstdenkmale erinnert in ihrer Knappheit und Präcision an die in ihrer Art classische Art von Lotz. Nicht bloss die Schweiz, die kunstgeschichtliche Forschung überhaupt ist dem Verfasser für diese gründliche solide Arbeit zu grossem Danke verpflichtet. *H. J.*

Architektur.

Giacomo Zanella, Vita di Andrea Palladio. Con ritratto e quattro tavole in Fotolitografia. Milano, Hoepli, 1880.

Camillo Boito, Discorso-letto nell' aula del civico museo per incarico del Comune di Vicenza il XXIX. Agosto 1880. Terzo centenario di Andrea Palladio. Vicenza, Reale tipografia, 1880.

Wir wissen von den äusseren Lebensumständen Andrea Palladio's recht wenig, und das Wenige ist oft ungewiss. So differiren die Angaben in Betreff seines Geburtsjahres um ein volles Decennium (Einige nehmen 1508, Andere 1518 an); der Zeitpunkt seiner Reisen, die zum Theil für seine künstlerische und schriftstellerische Entwickelung von Bedeutung waren, ist nicht immer festgestellt. Er war z. B. in der Provence, um die Alterthümer von Nimes kennen zu lernen, und in Dalmatien, um diejenigen von Pola zu studiren; aber wann? ist unbekannt. Wie weit sich Sicherheit über diese und andere Daten durch genauere Nachforschungen in Archiven oder mit Hülfe anderen ungedruckten Materials verbreiten lässt, bleibt abzuwarten. Erinnert man sich jedoch der angesehenen Stellung, welche Palladio seit Mitte des 16. Jahrhunderts einnahm und der zahlreichen Verbindungen, die er mit Künstlern und namentlich Schriftstellern unterhielt, so ist es mehr als wahrscheinlich, dass derartige Nachforschungen nicht ohne Frucht bleiben werden. Hat doch jüngst noch Bertolotti den Beweis geliefert, wieviel sich aus archivalischen Studien für die Feststellung äusserer Facta in den Künstlerbiographien gewinnen lässt. Jedenfalls fehlt es auch nach den neuesten Arbeiten (von Zanella, Boito und Dehme) noch immer an einer Lebensbeschreibung Andrea's, welche wissenschaftlichen Ansprüchen Genüge leistet.

Vorläufig können wir uns aber schon mit einer Abschlagszahlung zufrieden geben, wie sie uns Zanella bietet. Denn da die Schriften Gualdo's und Temanza's doch schon recht alt sind, so war längst das Bedürfniss nach einer wenigstens lesbaren Biographie des Vicentiner Architekten vorhanden. Magrini's Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio' (Padova, 1845) sind ein merkwürdiges Tohu-va-Bohu von Notizen und Untersuchungen, und zum Genuss nicht geeignet. Freilich sind sie eine reiche Fundgrube wegen der zahlreichen und zum Theil höchst werthvollen Documente, welche der Verfasser seiner Schrift angehängt hat, und Zanella hat sie, wie er selbst angibt, zu seiner Hauptquelle gemacht. Dass er diese Materialien nicht noch mehr ausgenutzt hat, um uns einen grösseren Einblick in den geschäftlichen Theil von Andreas Wirksamkeit zu bieten, was leicht zu erreichen gewesen wäre mit Hülfe der Baucontracte und anderer Urkunden, die über seine Thätigkeit

vorliegen; darüber kann man mit dem Verfasser nicht rechten, da sein Hauptgesichtspunkt war, eine populäre Biographie zu geben und es ihm für diesen Zweck geeigneter schien, sich lieber etwas ausführlicher über das intellectuelle, litterarische wie künstlerische Leben von Vicenza im 16. Jahrhundert zu verbreiten. Dieser Aufgabe hat sich Zanella in der That mit viel Geschick entledigt, und gut gezeigt, auf wie günstigem Grunde sich das Leben Palladio's inmitten der für Architektur schwärmenden Vicentiner Bevölkerung aufbaute. Ueberhaupt bildet das Buch, mit Ausnahme der Partien, wo mit allzugrosser Breite die Kunsturtheile Späterer referirt werden, fast durchgängig eine angenehme Lectüre. Wir würden nur gewünscht haben, der Verfasser, der sich auf Specialuntersuchungen nicht einlassen wollte, hätte zweifelhafte Facta als solche gegegeben und nicht als gewiss hingestellt. Wenn er z. B. von Giangiorgio Trissino (p. 9) sagt: volle che (Andrea) si cognominasse Palladio, da Pallade, dea della sapienza, come angurio di felice riuscita', so mag er nicht Unrecht haben, aber wir wünschten, er hätte die Stelle aus Trissino's Werken hinzugefügt, oder einen anderen stricten Beweis beigebracht, durch den die Sache erhärtet worden wäre. Die Thatsache, welche auch Camillo Boito als ausgemacht ansieht, ist mehrfach behauptet worden, und um so wahrscheinlicher, als Giangiorgio in intimem Verhältniss zu Anderen stand; aber, bevor der Nachweis geführt ist, sind wir um so weniger berechtigt, sie als sicher zu betrachten, als die unmittelbare, sozusagen intuitive Weise, wie in Italien Leuten Namen beigelegt werden, bekannt ist und der Einfall nahe genug lag, einen Architekten, der kein »Cognome« hatte (Andrea's Vater hiess einfach »Pietro«), »Palladio« zu nennen. Um so besser freilich, wenn wir denjenigen seiner Zeitgenossen ausfindig machen können, dem er diesen Namen verdankt.

Allzu voreilig acceptirt Zanella auch das Geburtsjahr 1518 auf die Nachricht hin, Bernardino Licinio habe im Jahre 1541 ein Porträt gemalt, welches Andrea im Alter von 23 Jahren darstellte. Mag auch Temanza dies Bild noch im vorigen Jahrhundert in der Sammlung des englischen Consuls Smith in Venedig gesehen haben; seit langer Zeit ist es verschollen, und die Beschreibung lässt eher darauf schliessen, dass ein Anderer als Palladio dargestellt war. Wie könnten wir uns nur den 23jährigen Vicentiner folgendermassen abgebildet denken: in ricca veste listata di vai, con sotto un forsetto cremisi'? ihn, der in solcher Armuth begann, dass er noch im Jahre 1550, als er schon grössere Aufträge empfing, 12 marchetti (soldi) leihen musste, um eins seiner Kinder taufen zu lassen? Ueberdies lässt sich, wie Boito richtig hervorhebt, ein anderes Factum mit dem Geburtsjahre 1518 schwer in Einklang bringen. Wir wissen nämlich, dass einer von Andrea's Söhnen (Marcantonio) seit 1550 als Steinmetz vielleicht als Decorations-Bildhauer beim Bau der Basilica beschäftigt war. Wenn nun Palladio selbst damals erst 23 Jahre alt war, so konnte sein Sohn kaum mehr als 12—14 zählen. Nun scheint es uns freilich durchaus nicht unmöglich, wie Boito meint, dass ein 12jähriger Knabe bereits bei einer solchen Beschäftigung verwendet worden sei; aber immerhin ist es nicht sehr wahrscheinlich; und jedenfalls hat das problema-

tische Porträt von Bernardino Licinio nicht Gewicht genug, um das ausdrückliche Zeugniss Gualdo's für 1508 fallen zu lassen und uns dafür in neue Schwierigkeiten zu verwickeln. Freilich, möchte Jemand einwenden, es sei doch etwas stark, dass er mit 60 Jahren noch »giovane« genannt werden konnte, nämlich von Vasari, der in der Ausgabe von 1568 über ihn sagt: senza che essendo anco giovane ed attendendo continuamente agli studi dell' arte, si possono sperare ogni giorno di lui cose maggiori. Aber ist denn diese Bemerkung viel weniger unschicklich, wenn es sich um einen mit Ruhm bedeckten Mann von 50 Jahren handelt, der wahrlich kein Zeugniss der Strebsamkeit bedurfte? Vermuthlich hatte Vasari nicht einmal eine Ahnung davon, wie alt Andrea damals war. Was aber den Ausdruck »giovane« betrifft, so hat er bekanntlich im Italienischen eine Dehnbarkeit, für welche kein Lebensjahr als Grenze angesetzt werden kann.

Lässt jedoch die Arbeit Zanella's in manchen Einzelnheiten Genauigkeit vermissen, so gibt sie doch bei verhältnissmässig geringem Umfang eine ungefähre Vorstellung von Palladio's Wirksamkeit. Wir staunen schon bei Durchmusterung des Werkes von Bertotti Scamozzi über den Umfang seines Lebenswerks. Aber seine Bauten und Baupläne allein geben noch keinen ausreichenden Begriff von der Bedeutung desselben. Man muss dazu nicht nur seine ziemlich umfangreiche schriftstellerische Thätigkeit, sondern namentlich die grossen Sammlungen seiner Zeichnungen von Monumenten aller Art, namentlich Alterthümern in Chiswick und Vicenza rechnen.

Vergeblich sucht man bei Zanella nach einer eingehenden Charakterschilderung des Meisters, wofür gerade unsere Quellen recht ergiebig sind; und obwohl er fast zu ausführlich im Citiren fremder Kunsturtheile ist, so vermisst man doch bei ihm eine selbstständige ästhetische Würdigung Palladio's. In beiden Beziehungen wird seine Arbeit durch die Camillo Boito's ergänzt. Die letztere besteht freilich nur aus einem im vorigen Jahr bei Gelegenheit der dreihundertjährigen Jubelfeier gehaltenen Vortrag, ist aber durch sachgemässe Kritik und geistvolle Darstellung ausgezeichnet. Und wenn der Verfasser streitige Fragen auch nicht eingehend erörtern kann, so nimmt er ihnen gegenüber immer einen festen Standpunkt ein. Ueberall tritt nur Selbstständigkeit des Urtheils und eindringende Schärfe entgegen.

Bei der Bedeutung Boito's als Architekt ist seine ästhetische Würdigung Andrea's natürlich von besonderem Interesse. Bemerkenswerth ist in derselben zunächst die Mässigung mit der er lobt; namentlich wenn man sich der überschwänglichen Ausdrücke erinnert, die frühere Schriftsteller (namentlich Goethe und Algarotti, Quatremère de Quincy, aber auch noch Burckhardt) gebraucht haben. Dass er den Classicismus Palladio's nicht ganz uneingeschränkt (wie Zanella thut) acceptiren würde, versteht sich fast von selbst. Er macht bei dieser Gelegenheit die unserer Meinung nach unzweifelhaft richtige Bemerkung, dass die herkömmliche Ansicht von dem exclusiven Classicismus des Meisters in seinen Bauten übertrieben ist und dass gerade einige seiner schönsten Schöpfungen, z. B. die Basilica in Vicenza, nicht eigentlich im classischen Stil gehalten sind. Im Princip ging allerdings seine Verehrung des Alterthums über das Maass

hinaus und verleitete ihn zu den seltsamsten Irrthümern. Ging er doch so weit, in der Vorrede zu den Commentarii Julius Cäsar's zu erklären, »man könne leichter als man glaube, die antiken Heeresordnungen und militärischen Regeln in unsere Heere einführen und vermittelst derselben und in Verbindung mit der Tapferkeit der Soldaten (wie er vorsichtig beifügt) die Staaten erhalten.« Auch lässt sich nicht leugnen, dass die Nachahmung des Antiken bisweilen den freien Flug seines Genius gehemmt, ihn zu Wiederholungen verführt und eine Monotonie in seinen Werken hervorgerufen hat, die hie und da recht störend wirkt, wie z. B. in den fast übereinstimmenden Façaden seiner Venezianischen Kirchen. Leider spricht sich Boito nicht darüber aus, wie weit er dem scharfen Tadel, den Pietro Selvatico in dieser Beziehung gegen Palladio erhebt (L'architettura e la scultura in Venezia. Venezia 1847) zuzustimmen geneigt ist, obwohl er von diesem kühnen Reformator, der sein Lehrer war, bei dieser Gelegenheit ein lebensvolles Bild entwirft.

Der interessanteste Theil dieses Vortrags ist ohne Zweifel die Charakterschilderung des Venezianers, ein Versuch, der hier unseres Wissens zum ersten Mal gemacht ist. Wir werden dadurch mit einigen originellen Zügen des Künstlers bekannt. Von seinen Werken hatte er keine geringe Meinung. Von der Basilica in Vicenza sagt er: »Ich zweifle nicht, dass dies Gebäude mit den antiken Monumenten verglichen, und unter die grössten und schönsten gerechnet werden könne, welche von den Alten bis auf unsere Tage errichtet worden sind.« Ueber seine Zeichnung zum Ponte di Rialto, welche nicht ausgeführt wurde, äussert er sich in folgender Weise: »Sehr schön ist meinem Urtheil nach die Erfindung der Brücke und höchst geeignet für den Ort, wo sie construirt werden sollte.« Seine Meinung über die Façade von San Petronio in Bologna, zu der er mehrere unverwendet gebliebene Pläne eingeschickt hatte, drückte er so aus: »Man kann sagen, dass sie keiner anderen antiken wohl durchdachten Architektur nachsteht.« Eine der merkwürdigsten Beispiele geringer Bescheidenheit ist die Unterschrift, welche der Künstler eigenhändig unter die letzte (allerdings sehr schöne) nach seiner Anleitung ausgeführte Zeichnung zu San Petronio gesetzt hat: »Jo Andrea Palladio laudo il presente disegno.« Mit dieser hohen Meinung von seinen Werken geht bei ihm ein grenzenloser Glaube an seine Kunst und speciell an die von ihm eingeschlagene Richtung Hand in Hand. Widerspruch dagegen konnte er nicht ertragen und er wurde leicht ausfallend, wenn ihn Jemand wagte. Dafür ist dasselbe Beispiel von San Petronio bezeichnend. Denn als Einige darauf aufmerksam machten, dass seine Zeichnungen mit der Gothik des ursprünglichen Baus in Disharmonie ständen, antwortete er: »La maniera tedesca si puo chiamar confusione e non architettura, e quella devono aver questi valentuomini imparato e non la buona.« Und zwar scheute er sich nicht, so zu sprechen, obwohl er sich bei anderen Gelegenheiten über den gothischen Stil weit massvoller als seine Zeitgenossen z. B. Vasari zu thun pflegen geäussert hatte. Auch sonst liess er sich, einer vorgefassten Meinung zu Liebe, zu einer Einseitigkeit fortreissen, welche schwer

zu rechtfertigen ist. Wollte er doch am Dogenpallast zu Venedig, um die massive obere Mauer zu stützen, alle Räume zwischen den Säulen unten ausfüllen. Genug ein stolzer, eigenwilliger, obstinater Charakter; aber vielleicht hat er gerade desshalb, wie Boito meint, eine so umfangreiche und durchgreifende Wirksamkeit ausgeübt. *G. M.*

Malerei.

Geschichte der Kirche St. Georg bei Räzüns und ihre Wandgemälde. Von **Dietrich Jäklin.** 31 Seiten Text und 33 Tafeln mit Lichtdrucken von J. Brunner in Winterthur. Quer 8°. Chur und Winterthur im Selbstverlage des Verfassers. 1880.

Unweit Bonaduz, am Eingange zu dem freundlichen Domleschgerthale liegt hoch über dem Hinterrheine das Kirchlein St. Georg. Man will dasselbe mit der »ecclesia in castello Beneduce« identificiren, deren schon eine Urkunde von 960 gedenkt. Der gegenwärtige Bau wird aber kaum vor dem 16. Jahrhundert und noch später die Ausstattung mit Wandmalereien zu datiren sein. Diese sind es, welche dem Kirchlein seine Bedeutung verleihen, indem sie nächst den unlängst wieder aufgefundenen Malereien in der Kirche von Oberwinterthur den vollständigsten Cyklus darstellen, der in der deutschen Schweiz aus gothischer Zeit erhalten ist. Die ausführlichste Besprechung haben diese Bilder in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft (Bd. IV, S. 116 ff.) und der Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz (S. 674 ff.) gefunden. Hier war auch die dort zu hoch gemessene Datirung berichtigt worden und zwar auf Grund der Donatorenporträte, für die sich die Entstehung in den ersten Decennien des 15. Jahrhunderts belegen lässt. Auch andere Bilder mögen damals gemalt worden sein. Uebrigens bestätigen die stilistischen Verschiedenheiten wie die Wiederholungen, welche die cyklische Ordnung unterbrechen, dass die Bemalung mehrere Jahrzehnte in Anspruch genommen haben dürfte. Solche Cyklen pflegten auch selten in Einem Zuge vollendet zu werden. Oft reihten sich Bild auf Bild nach langen Pausen an, wobei es dem Geschmacke der Donatoren überlassen blieb, die Wahl der Gegenstände für die von ihnen gestifteten Schildereien zu treffen. Gewiss sind es fahrende Leute gewesen, die ab und zu in St. Georg vorgesprochen haben, aber keine Italiener, denn von den Werken, die solche in Bünden schufen, sind diese Bilder sehr verschieden und dazu von einer Rohheit der Technik und Formgebung, die nur bäurischen Arbeiten zu eignen pflegt. Ihr Werth beruht auf der Mannigfaltigkeit der Darstellungen und ihr Reiz auf der Naivetät, mit der die »Künstler« zu Werke gingen. Die meisten Gemälde stellen biblische Scenen vor, alttestamentliche von der Schöpfung bis auf Moses und die Geschichten des neuen Bundes bis zur Himmelfahrt des Heilandes und dem Tode Mariä. Dazu kommen einzelne Darstellungen legendarischen Inhaltes, aus dem Leben des hl. Nicolaus von Myra, St. Georgs Drachenkampf, die Messe des hl. Gregor, endlich am Chorbogen die Marter der hl. Margaretha und anderer Bekenner. Das Beste sind die stilvollen Ornamente, welche die Evangelistenbilder am Chorgewölbe umgeben.

Unlängst ist eine Sammlung von Nachbildungen mit kurzem Texte erschienen. Verfasser desselben, Herr Dietrich Jäklin, spricht von »Bildern«, die er »neuerdings durchgepaust, colorirt und nun in verkleinertem Maassstabe und erläuterndem Texte der Verbreitung übergeben« habe. Wir wagen nicht zu behaupten, dass jene »Bilder« die Originale gewesen seien, denn die Lichtdrucke scheinen der Sammlung näher zu stehen, deren Herr Jäklin auf S. 5 gedenkt. Diese Pfyffer'schen Reproductionen hatten Herrn Jäklin vorgelegen und sie dürften, nach seinem Kunsttalente zu schliessen, wesentlich zu den im Vorworte gerühmten Triumphen beigetragen haben. Für die Qualität des Textes bürgt die Stelle auf S. 9: »Es sollen diese Bilder (in St. Georg), wie Reisende, die sie gesehen und geprüft haben, versichern, in ihrer Ausführung Darstellungen in der St. Markuskirche in Venedig ähnlich, ja fast völlig gleich sein.«

I. R. Rahn.

Schrift, Druck, graphische Künste.

Ch. Ephrussi. Les bains de femmes d'Albert Durer. Nuremberg. S. Soldan.

Schon wieder haben wir zwei Arbeiten, die sich auf Dürer beziehen, zu registriren. Es ist unschwer wahrzunehmen, dass Thausing's verdienstliches Werk die Forscher animirt, einzelne Punkte noch näher und eingehender zu erforschen, damit das Bild des grossen deutschen Künstlers immer plastischer und vollendeter hervortrete. Diesmal hat Ch. Ephrussi, der früher dem Heller-schen Altar seine besondere Aufmerksamkeit gewidmet hat, in zwei illustrirten Brochüren uns über Dürer Interessantes zu berichten verstanden.

Die eine, deren Titel wir oben angeführt haben, hat den Zweck, uns mit dem Ort bekannt zu machen, wo Dürer seine weiblichen nackten Modelle fand und zeichnete. Es war das Bad, das in der Zeit des Künstlers in Deutschland sehr gepflegt wurde und auch nicht so nach Geschlechtern geschieden war, dass ein männliches Auge selbst in ein Weibsbad nicht hätte eindringen können. Dass Dürer auch Männerbäder zum Studium des Nackten benützte, beweist sein bekannter Holzschnitt mit dem Männerbad. Dieser ist ohne Jahreszahl. Dr. Sträter in Aachen glaubte in dem Holzschnitt eine Reminiscenz von Dürer's Reise nach den Niederlanden erblicken zu dürfen und suchte in einer Broschüre: De quelle manière prenait-on les bains du temps de Charles-Quint à Aix-la-Chapelle? 1858 nachzuweisen, dass Dürer, der in seinem Tagebuche 1520 ausdrücklich bemerkt, dass er in Aachen dreimal gebadet hat, die Zeichnung zu dem genannten Holzschnitt daselbst aufgenommen habe. An dem Landschaftlichen des Holzschnittes lässt sich nun freilich nicht mit Sicherheit die Stadt Aachen beweisen; auch war die Art, wie das Bad genommen wurde, in ganz Deutschland so ziemlich gleich. Nun aber ist eine Federzeichnung hier zu Rathe zu ziehen, die sich in der Kunsthalle zu Bremen befindet und ein Weiberbad vorstellt, ein vollkommenes Seitenstück zum Männerbad. Da dieselbe in echter Bezeichnung das Jahr 1496 trägt, so dürfte somit auch das Männerbad in diese Zeit zurück zu datiren sein. Es ist nun aber besonders interessant, dass es Ephrussi auf Grundlage dieser Zeichnung gelungen ist, einen Holz-

schnitt des Pariser Cabinets, der bisher dem Hans Baldung zugeschrieben war, dem Dürer zu vindiciren. Dieser unbezeichnete Holzschnitt, den das genannte Cabinet sogar in zwei Exemplaren besitzt, ist eine getreue gegenseitige Nachbildung der Zeichnung. Der Schnitt ist nicht so gelungen, wie jener des Männerbades; wahrscheinlich verfügte Dürer über keinen vollkommenen Holzschneider und der Holzstock mag desshalb verworfen worden sein, daher sich die Seltenheit des Abdrucks erklärt. Auch kann man immerhin die Ausführung des Holzschnittes mit dem Männerbade etwas später, vielleicht 1498 datiren, die Zeichnung dazu ist aber jedenfalls mit jener des Weiberbades zu gleicher Zeit entstanden.

Zum Beweise dafür, dass Dürer auch sonst noch seine weiblichen nackten Modelle in Bädern gesucht und gefunden hat, bringt der Verfasser noch andere Belege; so eine Federzeichnung aus der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth vom Jahre 1516, davon sich eine alte gute Copie im Berliner Cabinet befindet. Dieses Weiberbad (fünf Frauen in verschiedenem Lebensalter und ein Kind, denen zwei Männer Erfrischungen bringen) ist meisterhafter durchgeführt, als die erstgenannte Zeichnung, wie auch eine andere aus demselben Jahre, die das Städelsche Institut in Frankfurt a. M. aufbewahrt. Derselben Zeit und gleichen Ursprungs, das Nackte nach der Natur abzuschreiben, mag auch eine Zeichnung des britischen Museums angehören. Man sieht ein im Bade kauerndes altes Weib vom Rücken und ein stehendes Mädchen, das sich im Spiegel besieht und die Haare ordnet. Dürer hat die Studie zu einer Composition gehoben, indem er dem jungen Mädchen den Tod beigesellte, der ihm die Sanduhr vorhält und indem er das Ganze mit einer Bordure einrahmte.

Diese Studie über die Art und Weise, wie Dürer die Wirklichkeit mit geübtem Auge aufzufassen und im raschen Fluge mit der Feder auf das Papier zu übertragen verstand, erleichtert uns den Einblick in das grosse Kunstgenie des Meisters. Alle genannten Zeichnungen wie auch der Holzschnitt sind in gelungenen Heliogravuren beigegeben und hier zum ersten Male publicirt. Damit ist die Gelegenheit geboten, sich selbstständig über Dürer's Thätigkeit zu instruiren. Der Verleger hat der interessanten Publication auch seinerseits ein elegantes Gewand gegeben.

Ch. Ephrussi. Un voyage inédit d'Albert Dürer. Paris. A. Quantin et Cie. 1881.

Unter diesem Titel ist Ephrussi's Arbeit als Artikel im Decemberheft der Gazette des Beaux-arts 1880 erschienen und jetzt als Brochüre mit zahlreichen Illustrationen herausgegeben worden.

Er behandelt eine Reise, die Dürer 1515 nach dem westlichen Deutschland unternommen hatte, über welche wir sonst weder von Dürer selbst noch von einem seiner Biographen das Geringste erfahren haben. Aus welchen Urkunden bringt der Verfasser denn seine Beweise herbei? Er fand in verschiedenen Sammlungen Zeichnungen des Künstlers vor, welche bestimmte Oertlichkeiten darstellen und neben dem Namen der Vedute auch die Jahres-

zahl 1515 tragen. Da diese Zeichnungen offenbar nach der Wirklichkeit, wenn auch nur scizzenhaft aufgenommen wurden, so ist aus diesen Bruchstücken eines illustrirten Reisetagebuches jedenfalls der Schluss zu ziehen, dass sich Dürer in dem genannten Jahre an Ort und Stelle der Darstellung aufgehalten haben musste. Diese Zeichnungen nennen uns zuerst Kaltenthal bei Stuttgart (Berliner Cabinet), das Schloss Albeck am Neckar, Dornach und Birseck (Sammlung Grahl in Dresden). Auf der Rückseite der ersten Zeichnung sind zwei durch einen Strich getrennte Ansichten, unten Ramstein und Ortenburg, oben dieselbe Burg zweimal von verschiedenen Seiten. Die Bezeichnung Ramberg und 1514 sind nicht von Dürer's Hand. Aus dem »Bulletin monumental de Caumont,« in dem dieselbe Ansicht eines Schlosses vorkommt, stellt sich dasselbe als Schloss Ulrich bei Ribeauvillé heraus.

An der Handhabe dieser Autographen Dürer's lässt Ephrussi diesen 1515 nach Stuttgart reisen, in dessen Nähe er das Schloss Kaltenthal findet und drei verschiedene Ansichten desselben auf eine Blattseite seines Scizzenbuches mit Meisterschaft hinzaubert. Darauf wendet er sich nach Süden in die sogenannte Sultz, wo er Albeck und andere Veduten fixirt. Dornach liegt dann südlich von Basel: hier fiel 1499 die grosse Schlacht zwischen den Schweizern und Kaiserlichen vor. Für Dürer hatte diese Gegend ein besonderes Interesse, da sein Freund Pirckheimer diese Schlacht mitmachte und sie in seinem Bellum Helveticum beschrieb. In der Umgebung von Schlettstadt ist dann Ortenburg und Ramstein gelegen. Das wären die sicher beglaubigten Etappen der Reise Dürer's gewesen. Die weiteren Städte, welche Ephrussi diesen berühren lässt, machen keinen Anspruch auf historische Gewissheit und so glaubwürdig Vieles erscheint, es beruht doch nur auf Vermuthungen. So wenn er Dürer nach Freiburg in den Breisgau reisen lässt, um seinem berühmten Schüler Hans Baldung einen Besuch zu machen. Es lag nahe, den Meister von Nürnberg auch Basel besuchen zu lassen, wo er bereits auf seiner Wanderschaft Schongauer's Bruder Georg besucht hatte. Merkwürdigerweise befand sich in diesem Jahre auch Erasmus von Rotterdam in Basel, sowie auch Holbein. Sollte da Dürer nicht mit beiden verkehrt haben? Werden noch sichere Beweise einmal ans Tageslicht treten, die uns über diese Vermuthung Gewissheit bringen? Ephrussi glaubt einen Verkehr zwischen den beiden Malerheroen aus einigen Handzeichnungen Dürer's ableiten zu dürfen, die sich im Pesther Museum befinden und ganz im Geiste jener Randbilder concipirt sind, mit denen Holbein das Lob der Narrheit seines Freundes Erasmus illustrirte. Zur Beurtheilung dieser gewiss interessanten Vermuthung sind die betreffenden Zeichnungen Dürer's der Brochüre in Nachbildung beigegeben. Sie verrathen in der That eine Verwandtschaft mit Holbein und es ist zu bedauern, dass sie nicht datirt sind. Thaussing setzt sie auch in das Jahr 1515, bezieht sie aber nicht auf Holbein, sondern auf die Randzeichnungen zum Gebetbuch Maximilians, die in demselben Jahre entstanden sind. Wenn dann Dürer nach der Vermuthung des Verfassers auch Zürich, Colmar und Strassburg besucht haben sollte, so sind doch wohl erst stichhaltigere Beweise abzuwarten. Möglich zwar — aber desshalb nicht nothwendig. Wenn wir auch von diesen Ver-

muthungen absehen, so bleibt doch so viel sicher, dass Dürer im besagten Jahre 1515 eine Reise nach jenen Gegenden unternahm, von denen er uns in einigen Blättchen auf seine Art Mittheilung macht, die als vollwichtiger Beweis für diese Reise gelten kann. Jedenfalls ist damit eine weitere Bereicherung der Biographie unseres Meisters gewonnen.

H. Thode. Die Antiken in den Stichen Marc-Anton's, Agostino Veneziano's und Marco Dente's. Leipzig. Seemann, 1881.

Welche italienische Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts der Renaissance angehören, welche charakteristischen Merkmale diese in ihren Kunstwerken aufweist, ist schon oft und eingehend erörtert worden. Den Einfluss der Antike auf einzelne Künstler in concreten Werken derselben nachzuweisen, ist doch nur ausnahmsweise und gelegentlich versucht worden. Eine eingehende Erforschung dieses Zusammenhanges gehört aber zu den dringend gebotenen Aufgaben der heutigen Kunstwissenschaft. Ein erster Versuch auf diesem Gebiete ist in oben genannter Brochüre unternommen worden; es ist freilich nur der erste Schritt, aber ihm werden, ihm müssen weitere folgen. Der Verfasser verspricht wenigstens selbst, die Arbeit fortzusetzen und diese wird gewiss dankend aufgenommen werden. Wie der Titel sagt, beschränkt sich dieser erste Versuch auf die Kupferstiche, welche Bartsch im 14. Bande seines Peintre-graveur behandelt; sie gehören dem Marc-Anton, A. Musi Veneziano und Marco Dente von Ravenna an. Gelegentlich werden auch Stiche anonymer Künstler derselben Zeit und Richtung beigezogen. Welche Stiche dieser Meister sind hier zu berücksichtigen? Der Verfasser unterscheidet zwei Kategorien derselben, solche, welche »Antiken mit Absicht auf Treue wiedergeben« und solche, welche »antike Werke bewusst umbilden oder benutzen.« In der zweiten Kategorie werden natürlich die schaffenden Künstler, also die Maler als Urheber der Compositionen vorzugsweise betont, wie Raphael, Giulo Romano u. A. Da der Verfasser aber nur solche Compositionen in das Gebiet seiner Untersuchung gezogen hat, die von oben genannten Stechern durch den Grabstichel reproducirt wurden, so ist damit nur ein unvollkommenes Zeugniss für die Einwirkung der Antike auf ihre Compositionen beigebracht worden. Es müsste sonst das genannte Kunstmaterial, so weit es unter die Schlagwörter Raphael, Michelangelo etc. fällt, einer gleichen Untersuchung unterzogen werden.

Die drei genannten Stecher haben Antiken getreu auf die Platte übertragen. Oft wird in Handbüchern Raphael als der Zeichner genannt, so dass man annehmen müsste, die Stecher hätten nach den Zeichnungen des Urbinaten ihre Blätter ausgeführt. Der Verfasser ist über die Mitthätigkeit Raphael's noch im Zweifel. Wir weisen diese entschieden zurück. Dass Raphael mit freudigem Künstlerauge die Antiken angesehen, sie auch nachgezeichnet habe, ist nicht zu bezweifeln. Beweis dafür die Gruppe der Grazien, von der er in seiner Jugend zwei abzeichnete. Aber gewiss hat er keine vollendete, minutiös durchgeführte Zeichnung zum Behufe des Stiches gemacht, wie dieselbe Zeichnung der Grazien beweist, wie es auch seinem ganzen Kunstcharakter zuwider-

lauft. Es muss also angenommen werden, dass die Stecher auch selbst die Zeichnungen aufnahmen oder sie sonst geliefert bekamen. Die eigentliche Abhandlung, in welcher für die betreffenden Stiche die entsprechenden Antiken vorgeführt werden, ist mit grossem Fleiss bearbeitet; wir können uns natürlich nicht eingehend mit den Ergebnissen der Forschung befassen, sondern nur zu einzelnen Nummern Randbemerkungen machen.

Agostino Veneziano, S. 12, Nr. 21. Mit diesen Gefässen sind noch andere von E. Vico, Leonardo da Udine und einem Anonymen wahrscheinlich zu einem Werke vereint worden. Vielleicht hätte die ganze Vasensammlung unter einem abgethan werden können.

Marco Dente, S. 14. Der Stich von Giovanni A. de Brescia nach Laokoon befindet sich im Berliner Cabinet, das für die Stecher der Brochüre wie für die späteren eine reiche Fundgrube bildet. S. 20, Nr. 56. Das Blatt liegt mir vor, an die Urheberschaft Veneziano's ist nicht zu denken. Dagegen glauben wir sicher, dass dieses Meisters Säulenbasen und Capitelle, B. 525 bis 533 auf antiken Vorbildern ruhen.

Anonym. S. 20, Nr. 58. Die drei über Eck gestellten korinthischen Säulen sind weiter rechts (nicht links). Eine Wiederholung dieser Ansicht, die Veränderungen aufweist, erschien bei Cl. Duchetti. Bei Compositionen (und Stichen) der zweiten Kategorie ist der Phantasie ein weites Feld geöffnet, da die Antike im Geiste des Künstlers gleichsam eine chemische Umwandlung erfahren hat und das Zurückdatiren der Composition und ihrer einzelnen Glieder auf eine bestimmte Antike immerhin schwer ist. Bei der ersten Kategorie fliesst der Stich mit dem Original, wie beim Stereoskop, in ein Bild zusammen; nicht so hier. Bleiben wir beim Raphael stehen. Er sah sich gewiss die Antiken gut an, aber die empfangenen Eindrücke, selbst wenn er diese zeichnend auf das Papier brachte, arbeitete er in seinem Geiste so durch, dass sie sein geistiges Eigenthum wurden. Wie schwer wird es, die erste Anregung zu dieser oder jener Figur in seinen Compositionen aus concreten antiken Gestalten beweisen zu wollen! Raphael wüsste uns am Ende selbst nicht darüber Aufklärung zu geben. Wohl gelingt zuweilen die Combination, weil der Uebergang von der Antike zum Bilde weniger verschleiert ist und wir müssen mit diesem Ergebniss zufrieden sein und uns mit der allgemeinen Wahrheit begnügen, dass die Künstler des Quatrocento und Cinquecento sich von der fascinirenden Schönheit der antiken Kunst beeinflussen liessen. Mehrere solcher glücklichen Combinationen, so weit sie in den Rahmen der Brochüre fallen, sind glücklich gelöst, bei einzelnen aber doch nur eine geistreiche Umarbeitung und entfernterer Einfluss anzunehmen. Mehrere der S. 42 verzeichneten Blätter die der Verfasser nicht vergleichen konnte, befinden sich im Berliner Cabinet, Das Werk, mit vier gelungenen Heliogravuren verziert, ist vornehm ausgestattet, wie es sich übrigens bei einem Werke aus Seemann's Verlag von selbst versteht.

Wessely.

Litteratur über Museen, Ausstellungen, Kunstinstitute.

Notice descriptive des tableaux et des sculptures exposés dans les salles du Musée de Rotterdam. (199 Seiten.)

Der seit 1879 mit der Leitung des Museum Boymans betraute verdiente Herausgeber des Archief vor Nederlandsche Kunstgeschiedenis, Obreen, hat im vorigen Jahre (ziemlich gleichzeitig in holländischer und französischer Sprache) einen neuen Katalog der seiner Leitung anvertrauten Sammlung, herausgegeben. Der Zuwachs, den die Sammlung, die wegen der trefflichen Vertretung einzelner Meister, der geringen Anzahl zweifelhafter Bilder (dies bes. im Gegensatze zum Rijksmuseum, das vor allem aus dem Cabinet van Heteren so manches zweifelhafte Bild überkommen) und wegen des Vorhandenseins von Werken vieler in den grössern Galerien meist fehlender Meister zweiten Ranges ein besonderes Interesse beansprucht; in den letzten Jahren erfahren, ist kein sehr bedeutender. Den frühern Katalogen gegenüber zeichnet sich der jetzige durch die Wiedergabe einer weit grössern Anzahl von Signaturen und Monogrammen aus, und der Herausgeber verdient dafür unsern Dank. Die meisten neu hinzugekommenen sind sehr sorgfältig gemacht, doch finden sich immer noch einige, die an Treue zu wünschen lassen. So fehlt bei nr. 33 (J. Both) der deutlich sichtbare Querstrich im B, der bei nr. 34 richtig angegeben ist (der Katalog des Amsterdamer Museums von 1876 zeigt dasselbe Versehen bei nr. 43), auch sonst sind beide Facsimiles nicht ganz genau. Auch in den Angaben über Bezeichnung resp. Datirung der Bilder ist noch grössere Vollständigkeit möglich. So fehlt bei der Landschaft nr. 139 die Notiz, dass sie sowohl bezeichnet als datirt ist: P. Koninck, 1664 (die letzten Buchstaben des Namens allerdings verwischt). Bei nr. 312 (H. Verschuringh) fehlt das Datum 1667, bei nr. 329 (J. Weenix) ist die Jahreszahl weit deutlicher zu lesen als nach der Wiedergabe im Katalog zu vermuthen. Der Bezeichnung des Bildes von Nicolaas Molenaer nr. 179 erinnert sich Rec. nicht mehr hinreichend genau, doch wird sich das angebliche A bei genauerer Betrachtung wohl als Rest eines K herausstellen. Auf dem einen der beiden Landschaften desselben Meisters in Braunschweig (nr. 675) sieht das vor Molenaer stehende Zeichen auch zunächst in etwa einem A ähnlich, während die andere (676) deutlich ein K zeigt in einer Form, die bei theilweisem Verschwinden der Züge einem A sehr ähnlich werden kann: ¹·R.

[Die Braunschweiger Bilder wurden früher dem Cornelis Molenaer zugeschrieben, die Bezeichnung C. Molenaer gelesen; die jetzige Direction hat diese wie manche andere Irrthümer beseitigt, während andere noch der Beseitigung harren. So geht das deutlich: Horemans 1715 bezeichnete Bild nr. 575 noch immer unter dem Namen M. C. Blommardt.] Die genaue Wiedergabe der Jahreszahl (1658) auf dem Bilde von Adriaen van den Velde (nr. 301) wird hoffentlich allen Zweifeln über die Entstehungszeit dieses Bildes, die immer noch nicht geschwunden zu sein scheinen, ein Ende machen. Bei dem zweiten Bilde van den Veldes (nr. 302) ist in der Beschreibung eine Verwechslung von rechts und links untergelaufen.

Von der oben erwähnten Landschaft von Ph. Koninck hat das Wallraf-Richartz Museum kürzlich eine Kopie erworben. Beide Bilder stimmen, von Kleinigkeiten abgesehen, genau überein, vor allen Dingen in den beiden in den Vordergrund hineinragenden grossen Zweigen, zu denen man bei genauerem Zusehen den Stamm vermisst. Abgesehen davon, dass der Künstler dies etwas gewagte Mittel, sich einen Vordergrund zu schaffen, kaum zum zweiten Mal angewendet haben dürfte, zeigt auch die Behandlung des Kölner Bildes gegenüber dem Rotterdamer deutlich die Copie. Umgekehrt mag es auffallen, dass in der an Bildern unter »Cuyps« Namen so reichen Galerie nr. 65 neben dem mit der Suermondtschen Sammlung in das Berliner Museum gekommenen (Berlin nr. 86113) noch als Original ausgegeben wird.

Zur Berücksichtigung bei einer neuen Ausgabe dieses Katalogs, die gewiss nicht allzulange auf sich warten lassen wird, möchten wir den Wunsch aussprechen, dass auch ein kurzes Verzeichniss der beim Brande 1864 vernichteten Bilder mitgetheilt, ebenso über die Provenienz der Bilder die vielfach fehlenden Angaben, soweit wie möglich, nachgetragen würden. Von Interesse wäre es ferner bei der Seltenheit der Bilder des betr. Meisters, wenn der gelehrte Herausgeber constatirte, ob das mitgetheilte Monogramm auf dem Jan Wouwermann zugeschriebenen Bilde heute noch aufzufinden sei, resp. auf wessen Autorität die Angabe beruht. Obgleich es uns erlaubt wurde, das Bild aus dem Rahmen zu nehmen, haben wir keine Spur der Buchstaben J. W. zu finden vermocht. Auch die Zutheilung von nr. 47 an J. van Bronckhorst und von nr. 127 an J. van Kessel bedarf wohl einer nochmaligen Prüfung. Die Ausstattung des Kataloges ist trefflich.

Albr. Jordan.

Osthof's technische Reisebücher. Leipzig. G. Knapp.

Diese technischen Reisebücher, davon vorerst nur das erste, Norddeutschland umfassende, Bändchen vorliegt, sind die Ausführung eines glücklichen und ohne Zweifel fruchtbringenden Gedankens. Das Bedürfniss eines Führers zu den Werken der Baukunst und des Ingenieurwesens ist seit längerer Zeit fühlbar, denn der Techniker ist auf der Reise in Betreff Auffindung der ihn am meisten interessirenden Dinge, welche in den gewöhnlichen Reisehandbüchern von Bädecker, Meyer u. A. nicht berücksichtigt sind und nicht berücksichtigt werden können, mehr oder weniger dem Zufall überlassen. — Betreffendes Reisehandbuch muss, wenn es von Werth sein und seinen Zweck erfüllen soll, nicht nur alle irgendwie bedeutenderen Werke der Baukunst und des Ingenieurwesens aus älterer und neuerer Zeit nebst den betreffenden Notizen über Alter, Autor, Zweck, innere Einrichtung etc. derselben, sondern auch alle wissenschaftlichen Institute, technischen Anstalten, alle grössern Fabriken und gewerblichen Anlagen anführen und ihrem Wesen nach kurz erläutern. Ein solches Werk aber kann nur die Frucht jahrelanger Arbeit, emsigsten Fleisses und vieler Reisen von mehreren zu demselben Zweck verbundener und für ihre Sache begeisterter Männer sein. Es muss, gleich Bädecker's berühmten Reisehandbüchern, jährlich in neuer, verbesserter Auf-

lage, stets die neuesten Einrichtungen enthaltend, erscheinen. Erfüllt es diese Bedingungen, so darf es der dankbarsten Aufnahme gewiss sein.

Das vorliegende Bändchen ist nur der erste Versuch einer solchen Arbeit, welche der Ingenieur Georg Osthoff, Stadtbaumeister in Oldenburg, unternommen hat und ist als solcher, obgleich er noch mancherlei Mängel hat, eine sehr anerkennenswerthe Arbeit. Seine Mängel bestehen in der geringen Vollständigkeit der behandelten Orte und der Dürftigkeit der Notizen über die daselbst vorhandenen technischen Anstalten; Fabriken sind nur ausnahmsweise und ganz kurz berücksichtigt. Es fehlte dem Verf. offenbar an einer grössern Fach-Bibliothek. Am vollständigsten behandelt sind die Denkmäler älterer Baukunst, für welche dem Verfasser in Lotz' Statistik der deutschen Kunst und den bekannten Werken von Kugler und Lübke ein reiches, bequem zugängliches Material vorlag. Doch dürften diese Notizen nicht alle ganz zuverlässig sein; dem Verfasser waren offenbar die neuesten wissenschaftlichen Publicationen auf diesem Gebiete nicht bekannt. Bei Angabe der Litteratur sollte Gewicht darauf gelegt werden, dass vor Allem die grundlegenden Original-Arbeiten, aus welchen Kugler, Lotz und Lübke erst geschöpft haben, angeführt werden. Am besten scheinen die Artikel über Hamburg, Wihelmshafen und Königsberg, letzterer von Fragstein.

Aber trotz dieser Mängel ist das Buch, wie gesagt, sehr brauchbar und dankenswerth und wird gewiss viel benutzt, und wenn von den Benutzern selbst fleissig verbessert, im Verlaufe einiger Jahre zu einem sehr nützlichen Handbuche sich erweitern. Der Verfasser möge nur den Muth nicht sinken lassen. Die Einrichtung des Buches ist eine praktische; die äussere Ausstattung zweckentsprechend, würdig und elegant. *R. B.*

Verzeichniss der wichtigeren Besprechungen.

Aus'm Weerth, Ernst. Wandmalereien des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. (Lübke: Zeitsch. f. bild. Kunst 7.)

Baye, S. de. L'archéologie préhistorique. (Liter. Centralbl. 17.)

Berti, Giul. Sull' antico duomo di Ravenna. (Holtzinger: Zeitsch. f. bild. Kunst, B. 32.)

Bühler, Chr. Die Kachelöfen in Graubündten vom 16.—18. Jahrhdt. (Zeitsch. f. Museologie 6.)

Cesnola, Louis Palma di Cypern. (Lützow: Zeitsch. f. bild. Kunst 6. Pietschmann: Deut. Literaturztg. 21.)

Chesneau, Ernest. Peintres et statuaires romantiques. (E. Véron: L'Art 323.)

Ciceri, Eugène. Cours d'aquarelle. (Véron: L'Art 334.)

Colombo, G. Gaud. Ferrari. (Rassegna settim. 1. Mai.)

Curtius, Adler, Treu. Die Ausgrabungen in Olympia. (Augsb. Allg. Ztg. B. 61.)

Durm, S. Handbuch der Architektur. (Lübke: Zeitsch. f. bild. Kunst 8.)

Falke, S. v. Hellas und Rom. (Literar. Centralbl. 10.)

Förster, R. Farnesina-Studien. (Archiv. della Società Romana IV, 2.)

Froriep, A. Anatomie für Künstler. (Zeitsch. f. bild. Kunst 7.)

Gebhardt et Harnack. Evangeliorum codex rossanensis. (Duchesne: Bullet. critique 23.)

Göpel, K. Illustrirte Kunstgeschichte. (Liter. Centralbl. 10.)

Gregorovius, Grabmäler der Päpste. II. Aufl. (Augsb. Allg. Ztg. B. 107.)

Hauser, Styllehre der archit. Formen der Renaissance. (Blätter f. Kunstg. IX, 12.)

Heyne, M. Kunst im Hause. (Literar. Centralbl. 12. Zeitsch. f. bild. Kunst, B. 26.)

Kekulé, R. Das Leben Fried. Gottl. Welckers. (F. v. Duhn: Deut. Literaturztg. 20.)

Kossatch, O. L'ornement de l'Ukraine. (Schneider: Deut. Literaturztg. 22.)

Kraus, F. X. Real-Encyclopädie der christlichen Alterthümer. (Kronjavi: Zeitsch. f. bild. Kunst, B. 29.)

Kraus, F. X. Synchronistische Tabellen zur christl. Kunstgeschichte. (Scheider: Deut. Literaturztg. 15.)

Kuppelgrab, das, bei Menidi, herausg. v. deutsch.-archäol. Inst. in Athen. (Liter. Centralbl. 10.)

Lotz, W. Die Baudenkmäler im Regierungsbezirk Wiesbaden. (Deut. Literaturztg. 12.)

Luckenbach, H. Verhältniss der griech. Vasenbilder zu den Gedichten des epischen Kyklos. (Robert: Deut. Literaturztg. 18.)

Lübke, Geschichte der Plastik I. (Furtwängler: A. Deut. Literaturztg. 11. Pecht, Gegenwart 12.)

Martorell y Peña. Apuntes arquealogicos. (Hübner: Deut. Literaturztg. 19.)

Michiels, Alf. Van Dyck et ses élèves. (Le Livre 3.)

Milanesi, G. Notizie di Lorenzo e di Stagio Stagi da Pietrasanta scultori del XV e XVI secolo. (Giorn. Ligustico, März.)

Müllner, A. Emona, archäolog. Studien aus Krain. (Liter. Centralbl. 16.)

Murray, A. S. A history of greek sculpture. (Chron. d. Arts 22.)

Overbeck, J. Geschichte der griech. Plastik. III. Aufl. (Kekulé: R. Deut. Literaturztg. 14.)

Raccolta delle migliori fabbriche antriche e moderne di Firenze. (Schulze, Otto: Deut. Bauztg. 43.)

BIBLIOGRAPHIE.

(1. Juni bis 1. September 1880.)

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Amar, M. Dei diritti degli artisti in Italia ed all' estero: studii. Torino, tip. Camilla. 8⁰, 106 p. L. 2.

Anděl, A. Das polychrome Flachornament. Ein Lehrmittel für den elementaren Zeichenunterricht an Real- und Gewerbeschulen, entworfen und mit Unterstützung des k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht herausgeg. (2. Bd. d. ornamentalen Formenlehre.) 8.—12. (Schluss-) Heft. Taf. 48—80. (Chromolith.) f⁰. Wien, v. Waldheim. à M. 6.

— Dasselbe. Text. 4⁰. (VI—64 S. Ebenda. M. 2.

Arenal, Concepc. Le réalisme et la réalité dans les beaux-arts et la poésie. (Revista de España, 30. Apr.)

Bertini, E. e O. **Tognoli**. Euclide, libro quinto e sesto. Torino, E. Loescher. 8⁰, 144 p. L. 3.

Bourgeois, A. Du symbolisme dans les beaux-arts (cont.) (Giorn. araldico-genealogico-diplomatico, num. 10.)

Cañete, M. Discursos leidos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepcion pública del Sr. D. M. Cañete el di 23 de Mayo de 1880. Madrid, M. Tello. 4⁰, 48 p.

Carbonaro, A. Le riforme nel disegno ed il Consiglio delle scuole della Società operaia di Messina. Messina, tip. del Progresso. 1879. 8⁰, 26 p.

Dupré, G. Pensieri sull' arte, e ricordi autografici. 2ª ediz., con giunte e correzioni. Firenze, succ. Le Monnier. 16⁰, 459 p. L. 4.

Feddersen, M. Was ist die Aufgabe der bild. Kunst? 8⁰, 29 S. Dresden, Gilbers in Comm. M. 1. 20.

Friedrich, J. Das Ornament für Kunstgewerbe- und Fortbildungsschulen. Kurze, leicht fassl. Methode. qu. f⁰. (16 Steintaf. m. 1 Bl. Text.) Dresden, Gilbers. M. 4.

Frommel, W. Christenthum und bildende Kunst. (Sammlung von Vorträgen. Herausgeg. von W. Frommel u. Fr. Pfaff. 4. Bd. 1. Heft.) 8⁰, 37 S. Heidelberg, C. Winter. M. 0 80.

Führich, J. R. v. Die Kunst und ihre Formen. Aus dem Nachlasse. gr. 8⁰, IV—94 S. Würzburg, Wörl. M. 1. 30.

Hauck, G. Ueber die Stellung der Mathematik zur Kunst und Kunstwissenschaft. (Preuss. Jahrbücher XLVI, 2.)

Havard, H. L'enseignement des Beaux-Arts. (Le Siècle, 10 juin.)

Illing, L. Wesen u. Werth der Schulwerkstätten. Ein Beitrag zur Hebung des bayer. Gewerbes in Stadt und Land. gr. 8⁰, 34 S. München, Franz. M. 0. 50.

Jordan, M. Der vermisste Tractat di Piero della Francesca über die fünf regelmässigen Körper. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsamml. I, 2. 3.)

Krumbholz, K. Das vegetabile Ornament. Eine Sammlung neuer Verzierungen, entworfen auf der ursprünglichen und natürlichen Grundlage des Pflanzenreichs und bestimmt zur kunstindustriellen Verwerthung für flache u. maler. Decoration, desgl. auch als Lehr- und Anschauungsmittel im Stilisiren, Componiren u. Coloriren vegetabiler Formen für Kunstgewerbe- u. gewerbl. Fachschulen, Gewerbe- u. Gewerbezeichen-, Webe- u. Fortbildungsschulen, Lehrer- u. Lehrerinnen-Seminare etc. 3.—6. (Schluss-) Lfg. f⁰. (à 5 Chromolith. m. 1 Bl. Text.) Dresden, Gilbers. à M. 10.

Le Coeur, C. C. Les Institutions artistiques de la ville de Pau (1863—1880), notices. 8⁰, XIII—142 p. Pau, Ribaut.

Lejeune, Th. L'école monastique de Lobbes. (Rev. de l'art chrét. 29.)

Mazerat, J. La Société d'encouragement des Beaux-Arts à St. Pétersbourg. (L'Art 286 ff.)

Muster-Ornamente aus allen Stilen in historischer Anordnung. Nach Orig.-Aufnahmen von J. Durm, Fr. Fischbach, A. Gnauth. E. Herdtle, G. Kachel, A. Ortwein, R. Reinhardt, A. Schill, V. Teirich u. A. 5.—8. Liefg. gr. 4⁰. (à 12 Holzschntaf.) Stuttgart, Engelhorn. à M. 1.

Neckelmann, F. Ornamentale Phantasien. f⁰. (20 Bl.) Berlin, Wasmuth. M. 25.

Racinet, A. Das polychrome Ornament. 100 Taf. in Gold-, Silber- und Farbendruck, etwa 2000 Motive aller Stilarten, enth. antike und orientalische Kunst, Mittelalter, Renaissance, XVII. und XVIII. Jahrh. Eine historisch-praktische Sammlung mit erklärenden Beschreibungen und einer allgemeinen Einleitung. Deutsche Ausg. von R. **Reinhardt**. 3. Aufl. 2.—5. Lfg. f⁰. (à 2 Chromolith. m. 2 Bl. Text.) Stuttgart, Neff. à M. 2. 50.

Resúmen de las actas y tareas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando durante el año 1879, leido por el secretario general interino, D. S. Avalos, en la sesion pública celebrada el 6 de Junio de 1880, y Discurso leido en la misma sesion por el Excmo. Sr. D. F. Jareño. Madrid, M. Tello. 4⁰, 64 p. (Nicht im Handel.)

Schiller. Esthétique. Traduction nouvelle par Ad. Regnier. gr. 8⁰, 531 p. Paris, Hachette et Ce. fr. 6.

Scuola (la) di disegno, di modellazione e d'intaglio per gli artigiani della città e provincia di Padova: relazione. Padova, tip. Frat. Salmin. 4⁰, 61 p.

Scuole serali e domenicali d'arti e mestieri e d'arte applicata all' industria: relazione. Ministero di agricoltura, industria e commercio; Direzione dell' industria e del commercio, 1880, num. 13.) Roma, tip. Eredi Botta. 8⁰, 40 p.

Thompson, D. C. Realism in Painting. (Art Journal, August.)

Vitet, L. L'Académie royale de peinture et de sculpture, étude historique. Nouv. édit. 18⁰, VI—414 p. Paris, C. Lévy. fr. 3. 50.

Weeks, H. Lectures on Art, delivered at the Royal Academy, London. With Portrait, a short Sketch of the Author's Live, and 8 selected Photographs of his Works. 8⁰, 408 p. 12 s. 6 d. London, Bickers.

Zeichenhalle. Monatsblätter für Zeichenkunst und Zeichenunterricht mit besond. Berücksichtigung der Kunst-Industrie. Organ des Vereins zur Förderung des Zeichenunterrichts. Herausgeg. von H. **Troschel** u. Th. **Wendler**. 16. Jahrg. 1880. 12 Nrn. (B. m. 3 Taf.) gr. 4⁰. Berlin, Wendler. M. 9.

II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften.

Ayzac, F. d'. Étude de zoologie mystique sur le taureau, le bœuf, le veau, la vache, la génisse, l'aurochs. 8⁰, 31 p. Arras, imp. Laroche. (Extr. de la Revue de l'art chrét., 2e série, t. 12.)

Babelon, E. Éros sphériste. (Gaz. archéol. 1.)

— — La levrette de Vienne (Isère). (Gaz. archéol. 2.)

Barbier de Montault. Deux inscriptions lavalloises à Rome. 8⁰, 12 p. Tours, imp. Bouserez. (Extr. des comptes rendus du congrès tenu au Mans et à Laval par la Soc. française d'archéologie en mai 1878.)

— — Les inscriptions de dédicace. (Rev. de l'art chrét. 29.)

Barnabei, F. Archæological discoveries in Liguria. (Academy 427.)

— — Archæological discoveries in Piemont. (Academy 423—427.)

Beiträge zur Kenntniss der Thiersymbolik. (Ztschr. f. Museologie 14.)

Bender, H. Rom und römisches Leben im Alterthum. Mit zahlreichen Abbild. nach Zeichngn. von A. Gnauth, Ries, A. Schill u. A. Holzschn. aus dem xylogr. Institut von A. Closs in Stuttgart. 2. Halbbd. 8⁰. (IX—XI u. S. 273 bis 599.) Tübingen, Laupp. à M. 6.

Benndorf, O. Zur Venus von Milo. — Ausgrabungen in Ossero. (Archäol. epigr. Mitth. aus Oesterreich IV, 1.)

Bernocco, S. I misteri eleusini. Torino, tip. Bona. 8⁰, 125 p. L. 3.

Bertanza, H. De Graecorum chronologia antiquissima de temporibus praetrojanis. Pars I. Patavii, ex tip. M. Giammartini. 8⁰, 42 p.

Bertolotti. Bartolomeo Marliano archeologo del secolo XVI. (Atti e memorie delle RR. Deputazioni di storia patria per le provincie dell' Emilia, nuova serie, vol. IV, parte II.)

Besombes de Saint-Geniès, P. L. de. Recherches sur deux tombeaux antiques en marbre blanc. Publié par P. de Fontenilles. 8⁰, 32 p. et pl. Tours, imp. Bouserez. (Extr. du Bull. monum., No 7, 1879.)

Boetticher, K. Die Thymele der Athena-Nike auf der Akropolis von Athen, in ihrem heutigen Zustande. Nach der tektonischen Untersuchung im Frühlinge 1878. Mit 3 Kupfertaf. (Aus: „Zeitschr. f. Bauwesen.") gr. 8⁰, 56 S. Berlin, Ernst & Korn. M. 4.

Bohn, R. Zum Nyke Pyrgos. (Archäol. Ztg. 2.)

Bruglère de Lamotte. Notice sur l'inscription votive Deo Iboso d'un vase en airain trouvé à Néris-les-Bains en 1876. 8⁰, 15 p. Moulins, imp. Desrosiers.

Brunn, H. Das Bildniss des Seneca. (Archäol. Ztg. 1.)

— — Tipo statuario di atleta. (Annali dell' instituto 41.)

Bucher, B. Katechismus der Kunstgeschichte. Mit 273 in den Text gedr. (Holzschn.-)Abbild. 8⁰. (XII—299 S.) Leipzig, Weber. M. 4.

Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin. T. 27. (T. 5 de la 2e série.) 8⁰, 374 p. Limoges, imp. Chapoulaud fr.

Calandra, C. ed E. Di una necropoli barbarica scoperta a Tortona. (Atti della Soc. di Archeologia e belle arti per la prov. di Torino, vol. IV, fasc. 1.)

Callier, G. Reliquaire de S. Léobon, XIIIe siècle. (Rev. de l'art chrét. 29.)

Cartailhac, E. L'âge de la pierre en Asie. 4⁰, 20 p., 1 pl. et fig. Lyon, imp. Pitrat aîné.

Castellani, A. The antique mural paintings and stuccos discovered near the Farnesina. (American Art Review 9.)

Chevalier, C. Herculanum et Pompéi, scènes de la civilisation romaine. 8⁰, 216 p. avec grav. Tours, Mame et fils.

Como. Recenti scoperte di antichità romane in Como. (Archiv. stor. Lombardo VII, 2.)

Compte-rendu de la commission impériale archéologique pour l'année 1876 et 1877. Avec un atlas (à 6 Steintaf. in gr. f⁰). 4⁰. St. Pétersbourg. Leipzig, Voss. à M. 30.

Conze, A. Hermes-Kadmilos. (Archäol. Ztg. 1.)

Cournault, Ch. La société lorraine des amis des arts. (L'Art 291.)

Crespellani. Scavi del Modenese (1878): relazione. (Atti e memorie delle RR. Deputazioni di storia patria per le provincie dell' Emilia, nuova serie, vol. IV, parte II.)

Curtius, E. Die Kanephore von Paestum. (Archäol. Ztg. 1.)

Deecke, W. Etruskische Forschungen. 4. Heft. Das Templum von Piacenza. Mit 5 (lith.) Taf. gr. 8⁰, 100 S. Stuttgart, Heitz. M. 5.

Dressel, E. La suppellettile dell' antichissima necropoli esquilina. I. Arette di terracotta. (Annali dell' instituto LI.)

Dryden, H. Our ancient monuments and the land around them. (Academy 429.)

Duhn, F. v. Monumenti capuani. (Annali dell' instituto LI.)

Dumont, A. Miroir grec. (Gaz. archéol. 1.)

Dunkan, C. Michael Angelo: a sketch. (Magazine of Art 26.)

Duranty. Quelques doutes à propos de l'histoire de l'art antique; Phidias a-t-il existé. (Revue de France 1. Mai.)

Engelmann, R. Un vaso d'Erittonio. — Vaso colla rappresentanza 'dun κῶμος. Tetide colle armi di Achille. (Annali del Instituto LI.)

Förster, B. Die Entdeckungen K. Humanns auf der Akropolis zu Pergamos. (Lit. Beil. d. Karlsr. Ztg. 28.)

Francke, G. Due rappresentanze del mito d'Alcestide. — Ercole sul rogo. (Annali dell' instituto LI.)

Friedel, E. Vorgeschichtliche Funde aus Berlin und Umgegend. Festschrift für die XI. allgemeine Versammlung der deutschen Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte zu Berlin 1880. Im Auftrage der städt. Behörden verf. Mit einer Karte in Farbendr. (Schriften des Vereins für die Geschichte der Stadt Berlin, 17. Heft.) gr. 8⁰, VI—113 S. Berlin, Mittler & Sohn. M. 2. 50.

Furtwängler, A. Die Bronzefunde aus Olympia und deren kunstgeschichtliche Bedeutung. Mit 1 (lith.) Taf. (Aus: „Abhandl. der k. Akad. d. Wiss. zu Berlin.") gr. 4⁰, 110 S. Berlin, Dümmler in Comm. M. 4.

— — Statue von der Akropolis. (Mitth. d. d. arch. Inst. V, 1.)

Gamurrini, F. Testa di Saffo. (Annali dell' instituto LI.)

Ghirardini, G. Di un musaico rappresentante il combattimento indico di Bacco. (Annali dell' instituto LI.)

Gomperz, Gurlitt, Schneider. Dodonäische Aehrenlese. (Archäol.-epigr. Mitth. aus Oesterreich IV, 1.)

Handbuch, statistisches, für Kunst und Kunstgewerbe im deutschen Reich 1880. 8⁰, V—311 S. Berlin, Weidmann. M. 5.

Helbig, W. Due vasi dipinti de Lecce di Calabria. (Bull. dell' inst. di corresp. archeol. 7. 8.)

— — Oggetti trovati in una tomba prenestina. (Annali dell' Instituto LI.)

— — Scavi de Vulci. (Bull. dell' inst. di corresp. archeol. 6 ff.)

— — Sedia di marmo, esposta nel palazzo Corsini. (Annali dell' instituto LI.)

Heydemann, H. Rappresentazione del mito di Erittonio. (Annali dell' instituto LI.)

Hignard, H. Le Mythe de Vénus. 4⁰, 22 p. Lyon, imp. Pitras aîné.

Hörnes, M. Römische Alterthümer in Bosnien und der Hercegovina. (Archäol.-epigr. Mitth. aus Oesterreich IV, 1.)

Hucher, E. Inscriptions trouvés dans le département de la Sarthe. 8⁰, 12 p. Tours, imp. Bouserez. (Extr. des comptes rendus du congrès tenu au Mans et à Laval par la Soc. française d'archéologie en mai 1878.)

Jahrbuch, biographisches, für Alterthumskunde. Herausgeg. von C. **Bursian.** 2. Jahrg. 1879. gr. 8⁰, IV—89 S. Berlin, Calvary in Comm. M. 3.

Illustration de la statue de César Auguste trouvée dans les fouilles faites à Prima Porta. Roma, tip. Martelli. 8⁰, 4 p.

Keller, F. Funde auf dem grossen Hafner. (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde 2.)

Kenner, Fr. Römische Grabsteine aus Carnuntum und Celeia. (Mitth. d. Centralcomm., N. F. VI, 3.)

Klein, W. Piccola testa proveniente da Atene. (Annali dell' instituto LI.)

— — Studien zur griech. Künstlergeschichte. I. Die parisch-attische Künstlerschule. (Archäol.-epigr. Mitth. aus Oesterreich IV, 1.)

Kluegmann, A. Due specchi di Bolsena e Telamone. (Annali dell' instituto LI.)

Köhler, U. Beiträge zur Periegese der Akropolis von Athen. 1. Die Parthenos und der Parthenon. (Mitth. d. d. archäol. Inst. V, 2.)

Körte, G. Vasi etruschi con rappresentanze relative all' inferno. (Annali dell' instituto LI.)

Kubitschek und **Brunšmid.** Bericht über eine Reise in die Gegend zwischen Esseg und Mitrovica. (Archäol.-epigr. Mitth. aus Oesterreich IV, 1.)

Künstler-Lexikon, allgemeines. Unter Mitwirkung der namhaftesten Fachgelehrten des In- und Auslandes herausgeg. von J. **Meyer** u. H. **Lücke.** Zweite gänzlich neu bearb. Aufl. von Naglers Künstler-Lexikon. 23. Liefg. gr. 8⁰. (3. Bd. S. 1—56.) Leipzig, Engelmann. à M. 1. 20., auf Schreibpap. à M. 1. 60.

Lenthéric, C. La Vénus de Nîmes. 12⁰, 25 p. Avignon, Seguin fr.

Liénard, E. Miroirs grecs à reliefs. (Gaz. archéol. 2.)

Lindenschmit, L. Handbuch der deutschen Alterthumskunde. Uebersicht der Denkmäler und Gräberfunde frühgeschichtlicher und vorgeschichtl. Zeit. (In 3 Thln.) 1. Thl. Die Alterthümer der meroving. Zeit. Mit zahlreichen in den Text eingedr. Holzst. 1. Lfg. gr. 8⁰. (XII u. S. 1—320.) Braunschweig, Vieweg & Sohn. M. 12.

Lolling, H. G. Ausgrabungen am Palamidi. (Mitth. d. d. archäol. Inst. V, 2.)

— — Nisäa und Minoa. (Mitth. d. d. archäol. Inst. V, 1.)

Longhi, A. Di un sepolcreto della prima età del ferro. (Archiv. stor. Lombardo VII, 2.)

Maionica, E. Ausgrabungen in Ronchi u. Aquileja. (Archäol.-epigr. Mitth. aus Oesterreich IV, 1.)

Mantovani. Gli scavi dei Conti Suardo in Cicola. (Atti dell' Ateneo di scienze, lettere ed arti in Bergamo, anno IV (1878—79).

— — Il sepolcreto romano di Mologno. (Atti dell' Ateneo di scienze, lettere ed arti in Bergamo, anno IV (1878—79).

Marucchi, O. Di un monumento isiaco rinvenuto presso la via Flaminia. (Annali dell' instituto LI.)

Massarani, T. L'arte nella società moderna. (Nuova antologia XXI, 12.)

Meinig, F. Das Rococo und seine Erkennungszeichen. Ein Vortrag, gehalten im Kunstgewerbe-Verein zu Altenburg am 5. März 1880. gr. 8⁰, 22 S. Altenburg, Schnuphase. M. 0. 75.

Ménard, R. La Mythologie dans l'art ancien et moderne. Suivie d'un appendice sur les origines de la mythologie, par E. Véron. Ouvrage orné de 823 grav. dont 32 tirées hors texte. 2ᵉ éd. gr. 8⁰, 914 p. Paris, Delagrave.

Menge, E. Einführung in die antike Kunst. Ein method. Leitfaden für höhere Lehranstalten und zum Selbstunterricht. Mit 23 Bildertaf. (Holzschn.) in f⁰. gr. 8⁰, XIV—176 S. Leipzig, Seemann. M. 5. 50.

Michaelis, A. Tragischer Kopf. (Archäol. Ztg. 2.)

Milchhöfer, A. Gemalte Grabstelen. (Mitth. d. d. archäol. Inst. V, 2.)

— — Sarcofago di Chinsi. (Annali dell' instituto LI.)

— — Untersuchungs-Ausgrabungen in Tegea. (Mitth. d. d. archäol. Inst. V, 1.)

Mitra, Rajendralala. Antiquities of Orissa. Vol. 2. Photos etc. f⁰, 178 p. 84 s. London, Trübner.

Mittheilungen, archäologisch-epigraphische, aus Oesterreich. Herausgeg. von O. **Benndorf** u. O. **Hirschfeld.** 4. Jahrg. 1880. gr. 8⁰. (1. Heft 72 S. m. 1 rad. u. 1 Lichtdr.-Taf.) Wien, Gerolds Sohn. M. 9.

Mittheilungen des deutschen archäolog. Institute

in Athen. 5. Jahrg. 4 Hefte. gr. 8⁰. (1. Heft 88 S. m. 3 Steintaf., 1 Lichtdr. u. 8 lith. u. typogr. Beilagen.) Athen, Wilberg in Comm. M. 15.

Mittheilungen von dem Freiberger Alterthums-verein. Herausgeg. von H. **Gerlach.** 16. Heft. gr. 8⁰ (IV—138 S. m. 3 autogr. Taf.) Freiberg 1879. M. 2.

Mommsen, Th. Inschriftbüsten. (Archäol. Ztg. 1.)

Müller, R. Künstler der Neuzeit Böhmens. (Mitth. d. Ver. f. Gesch. d. Deutschen in Böhmen XIX, 1.)

Murray, A. S. Stephani et les antiquités de Mycènes. (Academy, 3 Juillet.)

Newton, C. T. Essays on Art and Archæology. 8⁰, 466 p. 12 s. 6 d. London, Macmillan.

Neyrat, A. S. L'Athos, notes d'une excursion à la presqu'île et à la montagne des Moines. 18⁰, 252 p. avec 10 héliogr. et 2 facsim. Paris, Plon et Ce.

Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque nationale et autres bibliothèques, publiés par l'Institut national de France. T. 29. 4⁰, 414 p. Paris, imp. nat.

Oehmichen, G. Plinianische Studien zur geographischen und kunsthistorischen Litteratur. gr. 8⁰, VIII—240 S. Erlangen, Deichert. M. 4.

Olympia. Berichte über die Ausgrabungen und Inschriften. (Archäol. Ztg. 1 ff.; Ztschr. f. bild. K., B. 38.)

Olympia, Ausgrabungen, die zu. IV. Uebersicht der Arbeiten und Funde vom Winter und Frühjahr 1878—1879. Herausgeg. von E. **Curtius,** F. **Adler** u. G. **Treu.** 39 (phototyp.) Taf. f⁰, 51 S. Berlin, Wasmuth. M. 60. Prachtausg. M. 100. (I—IV: M. 236.)

Palustre, L. Du mot „Carpusculus" à propos d'une inscription du musée de Vienne. 8⁰, 11 p. Tours, imp. Bouserez. (Extr. du Bull. monumental, No 7, 1879.)

Pardiac. Les vêtements de St. Jean-Baptiste. (Rev. de l'art chrét. 29.)

Partenio, S. Scritti d'arte: saggio. Recanati, tip. R. Simboli. 8⁰, 38 p.

Pergamon. Die Ausgrabungen von Pergamon und ihre Ergebnisse. (Deutsche Bauztg. 65 ff.)

Pergamon. Die Ausgrabungen zu Pergamon und ihre Ergebnisse. Vorläufiger Bericht von A. Conze, C. Humann, R. Bohn, H. Stiller, G. Lolling, O. Raschdorff. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml. I, 2. 3.)

Perkins, Ch. C. Olympia as it was and as it is. (Americ. Art Review 7.)

Perrot, G. Les études d'archéologie classique depuis Winckelmann jusqu'à nos jours. (Revue des deux mondes XL, 3.)

Pilloy, J. Études sur d'anciens lieux de sépulture dans l'Aisne. 1er fasc. 8⁰, 36 p. et 3 pl. Saint-Quentin, Triquenaux-Devienne. (Un fasc. paraîtra tous les ans.)

Promis, V. Cenno su un tronco di colonna miliare romana. Torino, stamp. di G. B. Paravia e C. 8⁰, 6 p. (Dagli Atti della R. Accademia delle scienze di Torino, vol. XV.)

— — Su una tessera romana: poche parole. Torino, stamp. di G. B. Paravia e C. 8⁰, 4 p.

— — Su un soffitto antico nel palazzo di S. Giovanni in Torino. (Miscellanea di storia italiana, edita per cura della Regia Deputazione di storia patria. Tomo XIX.)

Prüfer, Th. Einiges über die Altarbekleidung sonst und jetzt. (Archiv f. kirchl. Kunst 6.)

Quiquerez, A. Antiquités burgondes. (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde 2.)

Robert, C. Scena d'amore sopra vaso ateniese. (Annali dell' instituto LI.)

Rosenberg, A. Die Hauptströmungen in der bild. Kunst der Gegenwart. (Grenzboten 24.)

Rougé, E. de. Inscriptions et notices recueillies à Edfou (Haute-Égypte) pendant la mission scientifique de M. le vte E. de Rougé, publ. par M. le vte J. de Rougé. T. 2. 4⁰. 4 p. et pl. 81 à 164. Paris, Leroux.

Schliemann, H. Meine neuesten Ausgrabungen in Troja. (Unsere Zeit 6.)

Schmidt, J. Reisefrüchte. (Mitth. d. d. archäol. Inst. V, 2.)

Schneider, R. Ausgrabungen auf dem Palatin in d. J. 1722—1728. (Archäol.-epigr. Mitth. aus Oesterr. IV, 1.)

Schubring, J. Les fouilles d'Olympie. (Academy 19 Juin.)

Schulze, E. Mykenai. Eine krit. Untersuchung der Schliemann'schen Alterthümer unter Vergleichung russ. Funde. Mit 6 in den Text gedr. Holzschn. (Aus: „Russ. Revue.") gr. 8⁰, 31 S. St. Petersburg, Röttger. M. 1. 50.

— — Schliemanns mykenische Alterthümer. Eine kritische Untersuchung mit Berücksichtigung russischer Funde. (Russische Revue 4. 5.)

Schulze, F. O. Auf Streifzügen in Schlesien. (Kunst u. Gew. 29.)

Schulze, V. Archäologische Studien über altchristliche Monumente. Mit 26 (eingedr.) Holzschn. gr. 8⁰, V—287 S. Wien, Braumüller. M. 6.

Seeley, E. L. The lion in ancient, mediæval and renaissance art. (Portfolio 126. 127.)

— — The lion in modern art. (Portfolio 128.)

Società archeologica del Museo patrio Novarese. Relazione pel quinquennio 1874—79. Novara. tip. della Rivista di Contabilità. 16⁰, 40 p.

Soldi, É. L'art khmer. (L'Art 289 ff.)

Stiller. Die Ausgrabungen in Pergamon. (Wartburg 7 ff.)

Sybel, L. v. Athena-Relief u. Torso zu Athen. (Mitth. d. d. archäol. Inst. V, 2.)

Symbolik der Fische und Seethiere bei den Griechen und Römern und in den ersten Jahrhunderten des Christenthums. (Ztschr. f. Museologie 12.)

Teofila, kaptana i zakonnika o sztu kach rozmailych ksiag troje. (Des Theophilus schedula divers. artium, übersetzt von Dr. Th. Žebroski. Krakau, Akademie d. Wissenschaften. VI—197 S. M. 8.

Thiersch, F. Die Ausgrabungen von Olympia. (Westermanns ill. d. Monatsh., Juni.)

Tiedeman, B. en M. A. N. **Rovers.** Uit het oudste christendom. 8⁰. (4 en 260 bl.) Haarlem, W. C. de Gaaff. f. 2. 40.

Toschi, G. B. L'arte in Italia prima e dopo il secolo XIV. (Nuova antologia XXII, 15.)

Tscharner, B. v. Die bildenden Künste in der Schweiz im J. 1879. Kunstchronik. 8⁰ (58 S. m. 1 Photogr.) Bern, Dalp in Comm. fr. 1.

Ulbeleisen, Dr. Ueber den Stand der Ausgrabungen bei Bettingen unweit Forbach. In: „II. Jahresbericht des Vereins für Erdkunde zu Metz." Metz, Scriba. 1880.

Valdrighi, L. F. Musurgiana N. 2. Di una busta di antichi e rari strumenti da fiato. Lettera al sig. Gustavo Chouquet. Firenze, G. G. Guidi. 24⁰, 23 p.

Vasari, G. Le opere, con annotazioni e commenti di G. Milanesi, tomo IV. Firenze, G. C. Sansoni. 8⁰, 654 p. L. 8.

Vimercati Sozzi. D'una lapide araba e di un epitaffio chinese. (Atti dell' Ateneo di scienze, lettere ed arti in Bergamo. Anno IV (1878—79).

Waldstein, Ch. Marmorfragment in Venedig. (Archäol. Ztg. 2.)

Weisse, J. A. The Obelisk and Freemasonry, according to the Discoveries of Belzoni and Commander Gorringe. Also a Comparison between Egyptian Symbols and those discovered in American Mounds. With coloured and Plain Illustrations, the Hieroglyphs of the American and English Obelisks, and Translations into English by S. **Birch.** 8⁰. (New York.) London. 10 s. 6 d.

Wickhoff, F. Dürers Studium nach der Antike. (Mitth. d. Inst. f. österr. Geschichtsforschg. I, 3.)

Witte, J. de. L'enlèvement d'Hélène. (Gaz. archéol. 2.)

Worsaae, J. J. A. Fra Steen- og Bronzealderen i den gamle og den nye verden. Archaeologisk-ethnographiske Sammenligninger. (Saerskilt Aftryk af Aarb. for nord. Oldk. og Historie, 1879.) Kjbenhavn, Thieles Bogtrykkeri, 1880. 8⁰. (109 S. m. Illustr. u. 1 chromol. Taf.)

Zeitung, archäologische. Herausgeg. vom archäol. Institut des deutschen Reichs. Red.: M. **Fränkel.** 38. Jahrg. 1880. 4 Hefte. gr. 4⁰. (1. Heft 70 S. m. eingedr. Holzschn. u. 7 lith. Kupfer- u. Lichtdrtaf.) Berlin, Reimer. M. 12.

II a. Nekrologie.

Adam, E., Maler. (Regnet: Ztschr. f. bild. K., B. 40.)

Blanchard, Édouard, Maler. (H. Cazalis: L'Art 288.)

Casagrande, M., Bildhauer. **Cesca,** F. Elogio funebre in lode dell' insigne scultore Marco Casagrande. Conegliano, tip. Cagnani. 4⁰, 5 p.

Duc, Jos. Louis, Architekt. (L. Cernesson: Rev. gén. de l'architecture 3 ff.)

Firmin-Didot, Hyacinthe, Bruder des Ambroise, Buchhändler und Verleger, geb. 11. März 1794, † 7. Aug. (É. Baillière: Chronique journ. gén. de l'imprimerie, 14. Aug.)

Gilles, Olivier, Maler u. Archäologe. (Journ. d. B.-Arts 15.)

Gudin, Theodor, Marinemaler. (H. B.: Ztschr. f. bild. K., B. 37.)

Hermann, C. H., Maler. (Ztschr. f. bild. K., B. 35.)

Huberti, Ed., belgischer Maler. (Chron. d. Arts 24; Journ. des B.-Arts 12.)

Kehren, Jos., Historienmaler. (M. Blanckarts: (Ztschr. f. bild. K., B. 39.)

Lessing, C. Fr. (M. Blanckarts: Ztschr. f. bild. K., B. 38: Weech: Augsb. Allg. Ztg. 164. 165; Wissensch. Beil. d. Leipz. Ztg. 51; Lit. Beil. d. Karlsr. Ztg. 24—27.)

Marggraff, R., Kunsthistoriker. (Regnet: Ztschr. f. bild. K., B. 36.)

Selvatico, P., **Cittadella,** G. Pietro Selvatico Estense: elogio funebre. Padova, stab. Prosperini. 8⁰, 15 p.

Strack, Joh. Hein., Architekt. (Deutsche Bauztg. 51; Ztschr. f. bild. K., B. 40.)

Viollet-le-Duc. (A. de Baudot: Encyclopédie d'architecture 5.)

Wagner, Th. v., Bildhauer. (M. Blanckarts: Ztschr. f. bild. K., B. 42.)

Willers, E., Maler. (Regnet: Ztschr. f. bild. K., B. 34.)

Wittmer, J. M., Maler. (Regnet: Ztschr. f. bild. K., B. 39.)

III. Architektur.

Aster, G. Architektonische Reise-Skizzen aus Italien. gr. 4⁰. (65 autogr. Bl.) Dresden, Gilbers. M. 16.

Audsley, W. J. and G. A. Popular Dictionary of Architecture and the Allied Arts. Vol. 1. 8⁰, 301 p. 17 s. 6 d. London, Sotheran.

Auer, H. Die Bedeutung der Triglyphen. (Ztschr. f. bild. K. 9 ff.)

Barthélemy, A. de. La colonne de Catherine de Médicis à la halle au blé. 8⁰, 24 p. et 2 pl. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Extr. du t. 6 des Mém. de la Soc. de l'histoire de Paris et de l'Ile de France. (Nicht im Handel.)

Bauschatz. Eine Sammlung hervorragender Bauwerke, Details etc. in Reproductionen nach seltenen u. kostbaren Werken, Einzelstichen etc. Photolith. der artist. Anstalt von L. C. Zamarski in Wien. 2. Bd. 1. Lfg. f⁰. (à 8 Taf.) Wien, Lehmann & Wentzel. à M. 4.

Bégule, L. Monographie de la cathédrale de Lyon. Précédée d'une notice hist. par M. C. Guigue. f⁰, VIII—229 p. avec 34 pl. hors texte, dont plusieurs en chromolithographie et fig. diverses. Lyon, imp. Mougin-Rusand. (Tiré à 385 exempl.)

Berti, G. Sull' antico duomo di Ravenna, e il battistero, e l'episcopio e il tricolo. Ravenna, tip. Calderini. 8⁰, 84 p.

Börner, R. Geschichtl. architektonische Forschungen am Freiberger Dom. (Mitth. von dem Freiberger Alterth.-Verein 16.)

Bullant. Une œuvre inédite de Jean Bullant ou de son école. (L. C.: L'Art 289.)

Campori, G. La cappella estense nel duomo di Modena. Modena, tip. Vincenzi. 8⁰, 7 p.

Chateau de Pierrefonds, dessiné d'après nature et lithographié par Bachelier. (Plan et 14 vues.) Paris, imp. lith. Lemercier et Ce.

Como. Del recente ristauro della Basilica di S. Carpoforo presso Como. (Archivio stor. Lombardo VII, 2.)

Detain, C. et J. **Lacroux.** Constructions en briques. La Brique ordinaire au point de vue décoratif. gr. 4⁰, 51 p. avec 189 fig. Paris, Ducher et Ce.

Diepolder, J. N. Der Tempelbau der vorchristlichen und christlichen Zeit, oder die bildenden Künste im Dienste der Religion bei den Heiden, Juden, Mohammedanern und Christen. Zur Einführung in die Geschichte und das Studium der kirchl. Kunst für Zöglinge theolog. u. techn. Lehranstalten und verwandter Schulen, sowie für Gebildete aller Stände. Mit 200 Text-Illustr. u. 1 bunten Titelbilde. gr. 8⁰, VIII—295 S. Leipzig, Spamer. M. 3. 50.

Doderer, R. v. Das Generalkommando-Gebäude in Wien. (Allg. Bauztg. 5. 6.)

Donaldson, T. L. Handbook of Specifications; or Practical Guide to the Architect, Engineer, Surveyor, and Builder, in Drawing up Specifications and Contracts for Works and Constructions. With Preliminary Essay, Forms of Specifications and Contracts etc. With numerous Illustr. 8⁰, 1024 p. 31 s. 6 d. London. Lockwood.

Durm, J. Constructive und polychrome Details der griech. Baukunst. In Orig.-Aufn. 13 Taf. m. Titelbl. in Stich u. Farbendr. gr. f⁰ (15 S.) Berlin, Ernst & Korn. M. 30.

Eberndorf. Die Kirche des ehemaligen Chorherrenstiftes Eberndorf in Kärnten. (Kirchenschmuck 8.)

Fehrmann, E. G. Die architektonischen Formen

der Renaissance und ihre Decoration. Photogr. Aufnahmen der plast. Vorlagen für Architekten, polytechn. Lehranstalten, Baugewerk-, Kunst- und Gewerbeschulen, für alle Gewerke, die mit der Architektur in Beziehung sind, sowie für den Zeichen-Unterricht überhaupt. Unter Mitwirkung von **K. Weissbach** herausgeg. 3. u. 4. Lfg. gr. f⁰. (20 Lichtdrucktaf. Dresden, Gilbers. à M. 10.

Fergusson, J. and J. **Burgess.** Cave Temples of India. 8⁰, 556 p. and 98 pl. 42 s. London, Trübner.

Giuliari, B. L'anfiteatro di Verona: relazione storica. Verona, tip. C. Noris. 8⁰, XVI—255 p. L. 4.

Gout, P. L'œuvre de Viollet-le-Duc. (Gaz. des B.-Arts 277 ff.)

Graz. Die projectirte Herz Jesus-Kirche zu Graz und ihr Plan. (Kirchenschmuck 8. 9.)

Hauser, A. Die Restaurirung des Domes in Spalato. (Wien. Abendpost 182.)

— — Stillehre der architektonischen u. kunstgewerbl. Formen. Im Auftrage des k. k. Ministeriums für Cultus u. Unterricht verf. 3. Thl. A. u. d. T.: Stillehre der architekton. Formen der Renaissance. 2. Aufl. Mit 100 (eingedr.) Orig.-Holzschn. gr. 8⁰, X—176 S. Wien, Hölder. M. 4. 80.

Houdoy, J. Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai, ancienne église métropolitaine Notre-Dame. Comptes, inventaires et documents inédits, avec une vue et un plan de l'ancienne cathédrale. gr. 8⁰, 445 p. Paris, Morgand et Fatout. fr. 25. (Extr. des Mém. de la Soc. des sciences et des arts de Lille.)

Hultsch, F. Das Grundmaass der griechischen Tempelbauten. (Archäol. Ztg. 2.)

Knitl, M. Scheyern als Burg und Kloster. Ein Beitrag zur Geschichte des Hauses Scheyern-Wittelsbach, sowie zur Geschichte des Benedictiner-Ordens. Mit 4 Abbild. (1 Stahlst. u. 3 Holzschntaf.) und den Werken des Conradus Scheyrensis aus der Münchener Staatsbibliothek entnommenen Initial-Buchstaben (in eingedr. Holzschn.) gr. 8⁰, VII—215 S. Freising, Datterer. M. 4.

Kuppelgrab, das, bei Menidi. Herausgeg. vom deutschen archäolog. Institute in Athen. Mit 9 Taf. in Steindr. gr. 4⁰, IV—57 S. Athen, Wilberg in Comm. M. 8.

Laborde, L. de. Les comptes des bâtiments du roi (1528—1571), suivis de documents inédits sur les châteaux royaux et les beaux-arts au XVIᵉ siècle. T. II. 8⁰, 515 p. Paris, Baur. (Publ. de la Soc. de l'art français.)

Lacroux, J. u. C. **Détain.** Der Ziegelrohbau. Deutsch von W. H. **Uhland.** 1. Lfg. f⁰. (4 S. mit 4 Chromolith.) Leipzig, Knapp. M. 7.

Lind, Dr. Die alte Aula in Wien. (Allg. Bauztg. 7. 8.)

Lipsius, C. Gottfried Semper in seiner Bedeutung als Architekt. Mit einem Porträt Sempers und 33 Ansichten, Durchschnitten und Grundrissen Semper'scher Bauwerke in Holzschn. gr. 8⁰, III—103 S. Berlin, Toeche in Comm. M. 1. 50.

Lovlot, E. Mémoire sur la restauration du Parthénon. 8⁰, 12 p. Paris, Didier et Ce. (Extr. de la Revue archéol. 1880.)

Luschin v. Ebengreuth, A. Die ältesten Ansichten der Habsburg. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., N. F., VI, 3.)

Luszczkiewicz, W. Kościól v Sr. Stanislawie pod Haliczem, z resztkami romanskiéj cerkwi Pantalemona. (Die Kirche in St. Stanislaw bei Halicz mit den Ueberresten der romanisch-griechischen Kirche Pantalemons.) 4⁰. (20 S. m. 3 lith. Taf.) Krakau, Verlag der Akademie der Wiss. M. 3.

Mallet, J. Études sur les puits d'église. (Rev. de l'art chrét. 29.)

Martin, F. Notice historique et archéologique sur le village de Vigneux. 8⁰, 31 p. Corbeil, imp. Crété.

Mella, E. Battisteri di Agrate-Conturbia e di Albenga. (Atti della Soc. di Archeologia e belle arti per la prov. di Torino, vol. IV, fasc. I.)

Moisy et **Thiollet.** Vignole des propriétaires, ou les cinq ordres d'architecture d'après J. Barozzio de Vignole; par Moisy. Suivi de la charpente, menuiserie et serrurerie; par Thiollet. 4⁰. 48 p. et 48 pl. Paris, Lefèvre.

Müntz, E. Giovannino de' Dolci, l'architetto della cappella Sistina e delle fortezze di Ronciglione e di Civitavecchia, con documenti inediti. („Il Buonarroti," fasc. di ottobre 1879.)

Narjoux, F. Les Écoles normales primaires; construction et installation. 8⁰, 320 p. avec 106 grav. Paris, Ve A. Morel et Ce.

Neujahrsblatt des Vereins für Geschichte und Alterthumskunde zu Frankfurt a. M. für das Jahr 1880. (Schlussheft.) gr. 4⁰. Frankfurt a. M., Völcker. M. 1. 60. (Inh.: Die Kapelle der h. Katharina auf der Mainbrücke zu Frankfurt m. gleichartigen Stiftungen des christl. Mittelalters zusammengestellt von **Oven** u. **Becker.** (V—26 S. m. 1 lith. Plan u. 1 Lichtdr.)

Osthoffs technische Reisebücher. (1. Bd.) Norddeutschland. Unter Mitwirkg. vieler Fachgenossen mit specieller Angabe der Litteratur bearb. von G. **Osthoff.** 8⁰, XI,—201 S. Leipzig, Knapp. M. 5.

Parent, E. Le château de Ternant (Nièvre), historique et archéologique, suivi de notes sur Fours, La Nocle, Maulais et Saint-Seine. 18⁰, 76 p. Paris, Rousset et Ce. fr. 1. 50.

St. Paul, die Stiftskirche im Lavantthale. (Kirchenschmuck 7.)

Peluso, F. Il battistero di Varese. (Archiv. stor. Lombardo VII, 2.)

Petschnig, H. Die Stadtpfarrkirche in Pettau. (Mitth. d. k. k. Centralcomm., N. F., VI, 3.)

Piette, A. Le château de Saint-Gobain, son origine et sa destruction. 8⁰, 18 p. Soissons, imp. Michaux.

Pond, C. A. Architecture, and How it Arose. 4⁰. 3 s. 6 d. and 2 s. London, Marlborough.

Revin. L'église des dominicains de Revin, sa construction, ses œuvres d'art, ses souvenirs de Billuart et des frères Labye. 8⁰, 24 p. Reims, imp. Monce. (Extr. du Bull. du diocèse de Reims (mars et avril 1880), t. 13.)

Rodriguez e Intilini, V. Iglesia de Vera-Cruz (Segovia). Madrid, Aribau y Ca. 4⁰, 36 p.

Rogers, Ed. Th. and M. El. Cemeteries and mosque tombs, Cairo. (Art Journ., June.)

Sammelmappe, architektonische. Eine Zusammenstellung von Entwürfen und ausgeführten öffentl. und Privatbauten des Mittelalters, der Renaissance und der Neuzeit. Zusammengestellt und gezeichnet an der Baugewerksschule Nürnberg unter der Leitung von W. **Mayer.** 1. Bd. 1. Lfg. gr. f⁰. (6 autogr. Taf. m. 2 Bl. Text.) Nürnberg, Korn. M. 2.

Scheffers, A. Architektonische Formenschule. Eine prakt. Aesthetik der Baukunst, in 2 Abth., zum Gebrauche für Baugewerkschulen, Bauhandwerker und Architekten. 3. Abth. A. u. d. T.: Bauformen und Farben zur ornamentalen und decorativen Ausbildung des Innern,

nebst Anwendung von Farben am Aeussern der Gebäude. 3. überarb. u. stark verm. Aufl. Mit 243 (eingedr.) Holzschn., 30 schwarzen und 30 farb. (lith.) Taf. gr. 8⁰, VII—228 S. Leipzig, Gebhardt. M. 14.

Smith, T. R. Architecture, Gothic and Renaissance. Illustrated. 8⁰, 5 s. London, Low.

Studien, architektonische. Herausgeg. vom Architekten-Verein am königl. Polytechnikum in Stuttgart. 48. Heft. gr. f⁰. (6 autogr. Taf.) Stuttgart, Wittwer. à M. 2. 40.

Studien aus der Specialschule von Th. R. v. Hansen, herausgeg. vom Vereine der Architekten an der k. k. Akademie der bild. Künste in Wien. Jahrg. 1880. 12. Heft. f⁰. Wien, Lehmann & Wentzel. M. 3.

Sturler, J. E. de. Granada en de Alhambra. Geschiedenis en reisherinneringen. 8⁰. (8, IV en 272 bl. met 5 photografiën en titelblad in chromolith.) Leiden, G. Kolff. f. 3. 50.

Tornow, Dombaumstr. Die Metzer Kathedrale, ihre Geschichte und ihre künftige Wiederherstellung. Auszug aus einem Vortrage. (In: II. Jahresbericht des Vereins für Erdkunde zu Metz.) Metz, Scriba. 1880.

Trélat, E. L'architecture contemporaine. (Encycl. d'architecture 5 ff.)

Wessely, J. E. Dankwarderode, Heinrichs des Löwen Burg in Braunschweig. (Ztschr. f. bild. K. 9.)

Yagüe y Mateos, M. Memoria sobre la resturacion de la nueva Catedral de Manila en las islas Filipinas. Madrid, Aguado. 4⁰, 128 p. 4 y 5.

Zweischiffige Kirchen in Steiermark. (Kirchenschmuck 9.)

IV. Sculptur.

Dütschke, H. Antike Bildwerke in Oberitalien. IV. Antike Bildwerke in Turin, Brescia, Verona und Mantua. Beschrieben und mit Unterstützung der Centraldirection d. k. d. archäolog. Institutes herausgeg. gr. 8⁰, XXXII—403 S. Leipzig, Engelmann. M. 8. 60.

Fapanni. Sulle statue equestri erette ai suoi capitani dalla Repubblica di Venezia. (Atti dell' Ateneo Veneto, Serie III, vol. II.)

Gardner, P. The sculptures from Pergamum. (Academy 422.)

Genard, P. Le tombeau de Christian III, roi de Danemark, dans la Cathédrale de Roeskilde. (Bull. de l'Acad. d'archéologie de Belgique, 2⁰ partie. IV.)

— — Le tombeau de Christian III par Corn. Floris, le vieux. (Journ. d. B. Arts 13.)

Jouin, H. Du basrelief. (Journ. d. B.-Arts 10 ff.)

Kábdebo, H. Das Neustädter Akademie-Denkmal. Rud. Weyr. (Wien. Abendp. 131.)

Lanza di Trabia. La scoltura in Sicilia nei sec. XVII, XVIII e XIX (fine). (nuove Effemeridi Siciliane. Fasc. di marzo-aprile.)

Linsenbarth, G. Moderne Grabdenkmale. Zur Auswahl und zum Gebrauch für Bildhauer, Steinmetzen, Steinhauer, Thonwaarenfabrikanten und Zinkgiessereien entworfen und gezeichnet. 2. verm. u. verb. Aufl. 44 (lith.) Taf. (31 Taf. m. Totalansichten u. 13 Taf. mit den dazu gehör. Details,) qu. gr. 4⁰ (1 Bl. Text.) Weimar, B. F. Voigt. M. 6.

Lübke, K. Geschichte der Plastik von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. 3. verm. u. verb. Aufl. Mit gegen 400 Holzschn. (In ca. 12 Lfgr.) 1. Lfg. 8⁰, 96 S. Leipzig, Seemann. M. 2.

Michaelis, A. Zur Geschichte des Schleifers in Florenz u. der mediceischen Venus. (Archäol. Ztg. 1.)

Petersen, E. Der Apoll mit dem Hirsch von Kanachos. — Der Satyr von Myron. Archäol. Ztg. 1.)

Preston, M. J. Edw. Virgin. Valentine, sculpteur. (The American Review 7.)

Reusens. De la rareté de la sculpture décorative dans les monuments romans de la Belgique. (Bull. de l'Acad. d'archéologie de Belgique. 2e partie. IV.)

Rosenberg, A. Fritz Schaper und sein Goethedenkmal in Berlin. (Grenzboten 22.)

— — Fritz Schaper's Goethedenkmal in Berlin. (Ztschr. f. bild. K. 9.)

Schönfeld, P. Die Arbeiten des Agostino di Duccio in Perugia. (Ztschr. f. bild. K. 10.)

Schultz, A. Gerhard Heinrich von Amsterdam, Bildhauer in Breslau. Verf. im Namen des Vereins für Geschichte der bild. Künste zu Breslau für dessen Mitglieder. Mit 2 Buntdr.-Taf., gez. v. A. **Pettinger.** gr. 4⁰ 10 S. Breslau, Köhler. M. 3.

Schulze, F. O. Die Figuren des Siegerdenkmals für Dresden. (Deutsche Bauztg. 51.)

Sorlin-Dorigny, A. Hadrien, statue trouvée en Crète. (Gaz. Archéol. 2.)

Spender, J. K. The great sculptors of modern Europe. Thorwaldsen. (Art Journal, August.)

Ulichs, L. Griechische Statuen im republikanischen Rom. gr. 8⁰, 23 S. Würzburg, Stahel in Comm. M. —. 80.

Ursprungsbild, Das, z. Sekkau. (Kirchenschmuck 7.)

Zarncke, F. Eine verschollene und wiedergefundene Goethestatuette von Rauch. (Augsb. Allg. Ztg. 215. 216.)

Zasso, D. Di Andrea Brustolon, scultore in legno, e del suo monumento da erigersi in Belluno: note istoriche. Venezia, tip. Kirchmayr e Scozzi. 8⁰, 39 p. con 1 fotogr.

V. Malerei. Glasmalerei.

Adeline, J. Une œuvre inédite de Georges Hœfnagel. (Le Livre 7.)

Aemilio. Histoire sainte en images. Dessins de E. Morel nos 1 à 3, et Nouveau Testament no 4. 4⁰. 72 p. avec 64 grav. col. Epinal, Pellerin et Ce.

American painters: Benj. Curtis Porter; Georges Loring Brown. (Art Journal, July.)

Amiconi, B. Eredità (L') di pittore valentissimo domiciliato in Londra: memoria anonima. Avezzano, tip. Magagnini. 24⁰, 14 p.

Baeschlin, J. H. Schaffhauser Glasmaler des XVI. u. XVII. Jahrh. II. (Neujahrsblatt des Kunst-Vereins in Schaffhausen für 1880.) gr. 4⁰. 17 S. m. 1 Kupferst. Schaffhausen, Schoch in Comm. M. 2. 20.

Beavington Atkinson, S. Etchings from pictures by contemporary artists. G. F. Watts. (Portfolio 128.)

— — J. The arts of war, by d. Fred. Leighton. (Art Journal June.)

Belly, A. La Vierge au poisson, œuvre de Raphaël. 12⁰, 7 p. Lyon, imp. Gallet.

Billung, H. Hendryk Leys, ein Lebensbild. (Ztschr. f. bild. K. 11 ff.)

Bode, W. Adam Elsheimer, der römische Maler deutsch. Nation I. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml. I, 2. 3.)

Book of Leinster: an Old Irish MS. of the 12th Century in Trinity College, Dublin. Published in Facsimile by the Royal Irish Academy. With Introduction, Analysis of Contents, and Index. By R. Atkinson. 501 p. 126 s. London, Williams u. N.

Brownell, W. C. Les jeunes peintres américains. (Scribner's Monthly, Mai.)

Campori. Un pittore modenese nella China (1698). (Atti e memorie delle RR. Deputazioni di storia patria per le provincie dell' Emilia. Nuova serie, vol. IV, parte II.)

Champfleury. Histoire de la caricature sous la Réforme et la Ligue (Louis XIII à Louis XVI). 18⁰, XIII—323 p. avec vign. Paris, Dentu. Fr. 5.

Delacroix, E. Lettres d'Eugène Delacroix, recueillies et publiées par Ph. Burty. Nouv. édit., revue et augmentée. (1804—1863.) 2 vol. 18⁰, LVI—713 p. Paris, Charpentier. fr. 7.

Duplessis, G. La peinture décorative. P. V. Galland. (Revue des Arts décoratifs, 3.)

Durand, J. Note sur deux tableaux byzantins. 8⁰, 27 p. Tours, imp. Bouserez. (Extr. du Bull. monumental, No 5, 1879.)

Duranty. Thomas Couture. (Chron. des Arts, 29).

Duret, T. Le Peintre Claude Monet, notice sur son œuvre. Suivie du catalogue de ses tableaux exposés dans la galerie de la Vie Moderne, le 7 juin et jours suivants. 8⁰, 15 p. et portr. Paris, Charpentier.

Etchings from pictures by contemporary artists. W. Wm. Ouless. (Portfolio 125.)

Fairman, J. The Works of. (Art Journal, August.)

Fivel, L. Bacchus, peinture de Pompei. (Gaz. Archéol. 1.)

Förster, E. Denkmale italienischer Malerei vom Verfall der Antike bis zum 16. Jahrhundert. 90. u. 91. Lfg. fo (4. Bd. S. 71—84 m. 4 Kpfrtaf.) Leipzig, T. O. Weigel. à M. 2.

Frizzoni, G. L'arte dell' Umbria rappresentata nella nuova Pinacoteca Comunale di Perugia. (Archiv. Stor. Ital. V, 3.)

Gamba, F. Defendente Ferrari da Chivasso. (L'Art, 291 ff.)

Gebhardt, O. v. u. A. **Harnack.** Evangeliorum codex græcus purpureus Rossanensis (Σ), litteris argenteis sexto ut videtur sæculo scriptus picturisque ornatus. Seine Entdeckung, sein wissensch. und künstl. Werth. Mit 2 facsim. Schrifttaf. (in Silberdr.) und 17 (lith.) Umrisszeichn. f⁰ VI. XLIX S. Leipzig, Giesecke & Devrient. M. 20.

Giron, A. Basilique de Notre-Dame Du Puy. Fresque de la chapelle des morts. (L'Art 295.)

Hamerton. Michael Munkacsy. (Portfolio 126.127.)

Heucking, H. E. Die Sixtinische Madonna in ihrer sittlichen Wirkung. Im Auszuge mit Vorwort herausgeg. von S. P. 8⁰, V—38 S. Stuttgart, Metzler. M. 1.

Hunt, A. W. Les paysagistes modernes d'Angleterre. (The Nineteenth Century, Mai.)

Ilg, A. Ein Deckengemälde von Maulbertsch. (Wien. Abendp. 148.)

— — Joseph Schöpf. (Wien. Abendp. 206.)

Jordan, M. Fried. Preller, der Maler der Odyssee. (Westermann's illust. d. Monatsh., August.)

Maler, Die französischen, des 18. Jahrhunderts. Herausgeg. von A. v. **Wurzbach,** 25.—30. (Schluss-) Lfg. f⁰ à 2 Bl. in Lichtdr. und Text S. 33—44. Stuttgart, Neff. à M. 2. 50.

Mallat, W. J. Notice sur un manuscript espagnol à miniatures du XVII. Siècle. (Rev. de l'art chrét. 29.)

Minghetti, M. Gli scolari di Raffaello. (Nuova Antologia, XXI, 11.)

Muckley, W. J. A Handbook for Painters and Art Students on the Character and Use of Colours, their Permanent and Fugitive Qualities, and the Vehicles proper to Employ; also Short Remarks on the Practice of Painting in oil and Water Colours. 8⁰, 102 p. 3 s. 6 d. London, Baillière.

Muller, F. De schilderijen van Jan van Scorel in het museum kunstliefde te Utrecht, beschreven en toegelicht. 8⁰. (4 en 42 bl. met 2 geautograf. rapenkaartjes.) Utrecht, J. L. Beijèrs. Fr. 90.

Pecht, F. De l'état actuel de la peinture en Allemagne. (L'Art, 291.)

Pellegrini. Nuove illustrazioni sull' affresco del trionfo e danza della morte. (Atti dell' Ateneo di scienze, lettere ed arti in Bergamo. Anno IV (1878—79).

Piccolomini, T. Il teatro comunale di Orvieto e le pitture di Cesare Fracassini, descritto ed illustrato. Orvieto, tip. Comunale di E. Tosini, 1879. 8⁰, 15 p.

Pinset, R. Considerations sur la peinture et les principaux peintres français au XVIIe siècle. 8⁰, 32 p. Amiens, imp. Delattre-Lenoel. (Extr. de l'Investigateur, journ. de la Soc. des études hist.)

Poynter, E. J. and P. R. **Head.** Classic and Italian Painting. 8⁰, 238 p. 5 s. London, Low.

Pulling, F. S. Sir J. Reynolds. 8⁰, 122 p. 3 s. 6 d. (Great Artists.) London, Low.

Rafael-Werk. Sämmtliche Tafelbilder und Fresken des Meisters in Nachbildungen nach Kupferstichen und Photogr. Herausgeg. v. A. **Gutbier.** Mit erläut. Text von W. **Lübke.** Lichtdr. von M. Rommel in Stuttgart. (2 Bde. à 24 Lfgn.) 1. Lfg. gr. 4⁰ (4 Photogr. mit 4 Bl. Tafelerklärung.) Dresden, Gutbier. à M. 3.

Regnault, H. Wien. Abendp. 133 ff.)

Robert, K. Traité pratique de peinture à l'huile. Paysage. 8⁰, 99 p. avec vign. Paris, Meusnier. fr. 3.

Rooses, M. Geschichte der Malerschule Antwerpens von Q. Metsys bis zu den letzten Ausläufern der Schule P. P. Rubens. Aus dem Vläm. übers. von F. **Reber.** 1. Hälfte. 8⁰ (VII und S. 1—240 m. 20 (eingedr.) Holzschn. u. 6 Rad.) München, Lit.-Art. Anstalt. M. 9.

Rubens et sa première femme. (Revue artistique 1879—80, Nos 20 à 22.)

Schasler, M. Ueber moderne Wandmalerei nebst einem Blick auf den Zustand der gegenwärtigen Kunst überhaupt. I. (Unsere Zeit 7.)

Scheibler, L. A. Die hervorragendsten anonymen Meister und Werke der Kölner Malerschule von 1460—1500. Inauguraldissertation. 8⁰, (61 S.) Bonn, Haustein. M. 1. 50.

Schmidt, W. Ueber Martin Schongauer. (Augsb. Allgem. Ztg., B. 156.)

Sepp. Ursprung der Glasmalerkunst im Kloster Tegernsee. Festschrift bei Stiftung der Gedächtnissfenster am Erfindungsort der Glasmalerei zu Tegernsee. gr. 8⁰ (109 S. m. eingedr. Holzschn.) München, Kellerer. M. 2.

Sommi Picenardi, G. Documenti intorno a Bernardino Campi, pittore cremonese. (Archivio storico lombardo. Anno VII, fasc. I.)

Sulzberger, M. Quentin Metsys et la légende de sainte Anne. (Revue artistique. 1879—80. Nos 20 à 22.)

Tripier Le Franc, J. Histoire de la vie et de la mort du baron Gros, le grand peintre, rédigée sur de nouveaux documents et d'après des souvenirs inédits; illustrée de ses armoiries reproduites par la photochromie de Vidal et

Dalloz et six de ses portraits retracés par l'heliogravure d'Amann Durand, d'un fac-simile de son écriture par A. Pilinski, et de son tombeau dû au dessin et à la gravure de L. Mas. 4⁰, XII—706 p. Paris, Martin.

Valdrighi, L. F. La Cubisteteira, quadro ad olio di Giov. Muzzioli. 2e ediz. Modena, C. Olivari, 1879. 16⁰, 15 p.

Vögelin, S. Façadenmalerei in der Schweiz. (Anzeig. f. schweiz. Alterthumsk. 3.)

Ward. American etchings: R. S. Gifford. (Acad. 429.)

Westlake, N. H. J. History of Design in Painted Glass. Vol. 1, Part. 2. 4⁰. 7 s. 6 d. London, Parker.

Woltmann, A. Geschichte der Malerei. (Die Malerei des Alterthums von K. **Woermann.** — Die Malerei des Mittelalters und der Neuzeit von A. **Woltmann.**) Mit vielen Illustr. in Holzschn. 7. Lfg. gr. 8⁰ (2. Bd. S. 129—224.) Leipzig, Seemann. à M. 3.

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

Bahrfeldt, E. Beiträge zur Brandenburgischen Münzkunde. (Numismat. Ztschr. XII, 1.)

Beyer, K. Skorowidz monet polskich. Verzeichniss der polnischen Münzen von 1560—1825. Krakau, Friedlein. V, 107, 36 S. Taf. I—XXVIII XXVI—XXXVI. 8.

Blancard, L. et H. **Sauvaire.** Le Besant d'or sarrazinas pendant les croisades, étude comparée sur les monnaies d'or, arabes et d'imitation arabe, frappées en Egypte et en Syrie aux XII et XIIIe siècles. 8⁰, 418 p. avec fig. et planche. Marseille, imp. Barlatier-Feissat père et fils.

Blätter für Münzfreunde. Numismatische Ztg. Organ des Münzforscher-Vereins. Herausgeg. von H. **Grok.** 16. Jahrg. 1880. 8 Nrn. (à ½—1 Bg.) Mit 4 lith. Taf. und Beilagen. gr. 4⁰. Leipzig, Thieme. M. 6.

Caire, P. Monografie novaresi. Memoria seconda: Sigilli e medaglie. Torino, G. B. Paravia e C., 1879. 8⁰, 106 p. con 9 tav.

Catalogo della Collezione Tafuri di Castellaneta. Monete antiche italiane medievali, greche e romane. Roma, tip. Frat. Pallotta. 8⁰, 138 p.

Catalogo di monete de' cavalieri di Malta. Roma, tip. Frat. Pallotta. 8⁰, 11 p.

Dancoisne, L. Les Médailles religieuses du Pas-de-Calais. 8⁰, 300 p. avec 39 pl. et fig. Arras, imp. Rohard-Courtin. (Extr. des Mém. de l'Acad. d'Arras.)

Dannenberg, H. Die Goldgulden vom florentiner Gepräge. (Numismat. Ztschr. XII, 1.)

Eggers, K. Briefe von Goethe an Rauch. (Ztschr. f. b. K. 11.)

Ernst, C. v. Die Kunst des Münzens von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. (Numismat. Ztschr. XII, 1.)

Fabretti. D'una moneta d'oro attribuita ai Volsiniesi. (Atti della R. Accad. delle Scienze di Torino. Vol. XV, disp. 2a.)

Kenner, F. Die aufwärtssehenden Bildnisse Constantin d. Gr. u. seiner Söhne. (Numismat. Ztschr. XII, 1.)

Koppmann, K. Die Scharfrichterpfennige. (Mitthl. d. Vereins f. Hamburgische Gesch. 5. 6.)

Laugier, J. Les monnaies du roi René. (Revue belge de numismatique. 2e livr. 1880.)

Marneffe, E. de. L'origine des armoiries. (Bull. de l'Institut archéologique liégeois. Tome XV.)

Mensinga, S. A. M. Beitrag z. Gesch. d. Ursprungs und der Entwicklung des Wappenwesens. (D. Deutsche Herold XI, 4.)

Neudeck, J. Münzen der Quaden. (Numismat. Ztschr. XII, 1.)

Portioli, A. La Zecca di Mantova Parte II, con una tav. litogr. Mantova, Mondovi. 8⁰, 75 p. (fine). L. 2.

Promis, V. Medaglia di Teresa di Liechtenstein moglie di Emanuele di Savoia-Carignano, conte di Soissons. (Curiosità e Ricerche di storia subalpina. Punt. XVI. Torino, Frat. Bocca.)

Rehle, A. Die Münzen der Stadt Kaufbeuern. Ein Beitr. z. Münzgesch. Schwabens. gr. 8⁰ (35 S. m. 6 Steintaf.) Kaufbeuern, Mayr. M. 4.

Reichardt, H. C. Die Münzen Canatha's Decapolis. (Numismat. Ztschr. XII, 1.)

Rietslap, J. B. Wapenbœk van den Nederlandschen adel met genealogische en heraldische aanteekeningen. Teekeningen van J. Wenning. chromolithogr. van de firma J. H. van de Weijer. Obgedragen aan zyne majesteit den Koning. 1e afl. f⁰ (12en 16 bl. met 4 pl., ieder met 6 wapens in kleuren gedrukt d'Ablaing-Beeldsnijder.) Groningen, J. B. Wolters. f. 6. (Compl. in 26 afl.)

Saulcy, F. de. Histoire monétaire de Jean le Bon, roi de France. 4⁰, 143 p. et 6 pl. Paris, Van Peteghem.

Schalk, C. Der Münzfuss der Wiener Pfennige in d. J. 1424—1480. (Numismat. Ztschr. XII, 1.)

Schratz, W. Die Conventionsmünzen der Herzöge v. Bayern und der Bischöfe von Regensburg. (Verhandl. d. hist. Vereins von Oberpfalz und Regensburg. N. F. 26.)

Stenzel, Th. Der Münzfund von Günthersberge a. Harz. (Mitth. d. Vereins f. anhalt. Gesch. II, 7.)

Vallier, G. Découverte de médailles gauloises à Moirans (Isère), avril 1879; rapport à M. le maire de Grenoble. 8⁰, 22 p. et pl. Grenoble, imp. Dupont.

Vierteljahrsschrift für Heraldik, Sphragistik und Genealogie. Herausgeg. vom Verein „Herold" zu Berlin, red. von L. A. **Clericus** Jahrg. 1880. 4 Hfte. gr. 8⁰. (1. Heft 98 S. m. 24 autogr. Taf. u. 1 Tab.) Berlin, Heymann. M. 8.

Vimercati Sozzi. Su nummi popolari cartacei. Atti dell' Ateneo di scienze, lettere ed arti in Bergamo. Anno IV (1878—79).

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

Amanus, J., gynaeceum, sive theatrum mulierum, in quo praecipuarum omnium per Europam in primis, nationum, gentium, populorumque cujuscunque dignitatis, ordinis, status, conditionis, professionis, aetatis, foemineos habitus videre est, artificiosissimis nunc primum figuris, neque usquam ante hac pari elegantia editis, expressos. Additis ad singulas figuras singulis octostichis Franc. Modii Brug. opus cum ad foeminei sexus commendationem, tum in illorum maximè gratiam adornatum, qui à longinquis peregrinationibus institutae vitae ratione, aut certis alijs de caussis exclusi, domi interim variorum populorum habitu, qui est morum indicium tacitum, delectantur. (Facsim. der Ausg. v. 1586.) gr. 8⁰. (VII—122 Bl.) Leipzig, Hirth. M. 6.

Ammans, Jost, Kartenspielbuch. Chartæ lusoria. Nürnberg bei L. Heussler 1588. (Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren in Facsimile-Reproduction. 2. Bdchn.) 8⁰. (64 Bl. m. eingedr. Illustr.) Leipzig, Hirth. M. 4.

Barrantes, D. V. Catalogue des imprimeurs depuis l'introduction de l'imprimerie en Espagne

jusqu'en 1600. (Revista contemporanea 30. April, 15. Mai.)

Bartsch, A. Catalogue raisonné de toutes les estampes, qui forment l'œuvre de Rembrandt et ceux de ses principaux imitateurs. Composé par les sieurs **Gersaint, Helle, Glomy** et P. **Yver.** Nouv. éd., entièrement refondue, corrigée et considérablement augmentée. 2 parties. Avec pl. (Réimpression textuelle de l'éd. de 1797. gr. 8⁰. (XXXIX, 234 u. 182 S.) Leipzig, Danz. M. 20.

Bernardi. Aldo Manuzio e le condizioni passate e presenti della stampa in Venezia. (Atti del Reale Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, tomo VI, serie 5ª, disp. 1—4.)

Böhme, P. Nachrichten über die Bibliothek der königl. Landesschule Pforta. I. Die Drucke aus dem 15. Jahrh. gr. 4⁰, 35 S. Naumburg, Domrich. M. 1. 25.

Butsch, A. F. Die Bücher-Ornamentik der Renaissance. 2. Thl. Die Hoch- und Spätrenaissance. Nach der eigenen Sammlung herausgeg. und erl. 4 Lfgn. f⁰. (1. Lfg. 26 zinkotyp. Taf. m. Text S. 1—16.) Leipzig, Hirth. cplt.: M. 40.

Cahier de 25 eaux-fortes d'après Frédéric Van de Kerkhove, gravées par son père et sa sœur. gr. 8⁰. Saint-Nicolas. Publié par le Journal des Beaux-Arts. fr. 6.

Cataloghi (alcuni) di antiche librerie piemontesi, pubblicati da A. **Manno.** Torino, stamp. G. B. Paravia e C. 8⁰, 35 p. (Dalla „Miscellanea di storia italiana," ser. II, t. IV.)

Catalogue of the Printed Books, Manuscripts, Autograph Letters, and Engravings, collected by H. Huth; with Collations and Bibliographical Descriptions. 5 vols. 8⁰. L. 10. 10 s. London, Ellis & W.

Champfleury. Les vignettes romantiques. (Le Livre 8.)

Claudin, A. Antiquités typographiques de la France; origines de l'imprimerie à Albi en Languedoc (1480—1484); les Pérégrinations de J. Neumeister, compagnon de Gutenberg, en Allemagne, en Italie et en France (1463—1484), son établissement définitif à Lyon (1485—1507), d'après les monuments typographiques et des documents originaux inédits, avec notes, commentaires et éclaircissements. 8⁰, 108 p. et 12 pl. Paris, Claudin.

Crull, Dr. Rostocker Universitäts-Buchdrucker im XVI. Jahrh. (Jahrb. d. Ver. f. mecklenburg. Gesch. XLIV.)

Delisle, L. Mélanges de paléographie et de bibliographie. 8⁰, IX—507 p. et atlas de 8 fac-similes en héliogravure. Paris, Champion. fr. 10.; l'atlas, fr. 5. — (Se vend séparément.)

Demarteau-Gillet, J. E. Demarteau, graveur et pensionnaire du roi à Paris (1722—1776). (Bull. de l'Institut archéologique liégeois, tome XV.)

Desbarreaux-Bernard. Histoire de l'imprimerie à Toulouse au XVIᵉ siècle. 8⁰, 7 p. Toulouse, imp. Douladoure. (Extr. des Mém. de l'Acad. des sciences, inscriptions et belles-lettres de Toulouse.)

Dupont, P. Histoire de l'imprimerie. 18⁰, II—326 p. Paris, P. Dupont.

Dziatsko, K. Caspar Elyan, Breslau's erster Drucker. (Ztschr. d. Ver. f. Gesch. u. Alterth. Schlesiens XV, 1.)

Falk. Zur Geschichte der öffentl. Bibliotheken in Deutschland von Gutenberg bis um 1520. (Histor. Jahrbuch der Görres-Gesellschaft I, 2.)

Faulmann, C. Das Buch der Schrift, enth. die Schriftzeichen und Alphabete aller Zeiten und aller Völker des Erdkreises. 2. verm. u. verb. Aufl. 4⁰, XII—286 S. Wien, k. k. Hof- und Staatsdr. M. 12.

Frulmann, C. Illustrirte Culturgeschichte. Für Leser aller Stände. Mit 14 Taf. in Farbendr., mehreren Facsimilebeilagen und ca. 300 in den Text gedr. (Holzschn.-)Illustr. (In 20 Lfgn.) 1. u. 2. Lfg. gr. 8⁰. (S. 1—64.) Wien, Hartleben. à M. 0. 60.

Gracklauer, O. Deutscher Journal-Katalog für 1880. Zusammenstellung von 1400 Titeln deutscher Zeitschriften, systematisch in 44 Rubriken geordnet. 11. verb. Aufl. 8⁰, 38 S. Leipzig, Gracklauer. M. 0. 60.

Haden, F. S. Descriptive Catalogue of Etched Work by Sir W. R. Drake. 8⁰. 16 s. London, Macmillan.

— — L'œuvre gravé de Rembrandt, étude monographique rédigée pour servir d'introduction au catalogue d'une exposition des eaux-fortes du maître, etc. gr. 8⁰, 36 p. Paris, imp. Quantin.

Haigneré, D. Une curiosité bibliographique. Communication faite à la Société académique, le 6 nov. 1879. 8⁰, 4 p. Boulogne-sur-Mer, imp. Vᵉ Aigre.

Heures illustrées par Ch. Mathieu, terminées par MM. Grell et G. Régamey. 16⁰, 180 p. avec de nombreuses planches en chromolith., encadrements en couleur, etc. Paris, Laplace, Sanchez et Ce.

Hofmeister, Dr. Beiträge zur Geschichte der Buchdruckerkunst in Mecklenburg. (Jahrb. d. Ver. f. mecklenburg. Gesch. XLIV.)

Hülsse, J. Beiträge zur Geschichte der Buchdruckerkunst in Magdeburg. (Geschichtsbl. f. Stadt u. Land Magdeburg XV, 1.)

Köhler, S. R. The works of the American etchers: Samuel Colman. (American Art Review 9.)

La Borderie, A. de. Archives du bibliophile breton, notices et documents pour servir à l'histoire littéraire et bibliographique de la Bretagne. T. 1. 18⁰, X—180 p. Rennes, Plihon.

Lalanne, M. A Treatise on Etching. Text and Plates by M. Lalanne. Translated from the 2nd French edit. by S. R. **Kœhler.** With an Introductory Chapter and Notes by the Translator. 8⁰. (Boston) London. 18 s.

Le Petit, J. Les contes de La Fontaine illustrés par Fragonard. (Le Livre 6.)

Le Roy de Sainte-Croix. L'Alsace en fête sous la domination des Louis de France ou histoire et description des fêtes, solennités, cérémonies et réjouissances des Alsaciens sous le régime des Bourbons. Avec la réproduction en photogr. de la répresentation des fêtes données par la ville de Strasbourg pour la convalescence du Roi, à l'entrée et pendant le séjour de Sa Majesté dans cette ville. Inventé, dessiné et dirigé par J. M. **Weiss.** Imp. 4⁰. (VIII—202 S. m. 33 Photolith. in gr. f⁰ u. Imp. 4⁰.) Strassburg, Hagemann & Co. M. 28.

Linas, C. de. Rapport. Bibliographie: **Odobesco,** Antiquités scythiques; la grande couronne de Nowo-Tcherkask, avec des considérations sur divers bijoux scythiques du musée de l'Ermitage à St. Pétersbourg. 8⁰, 20 p. Arras, imp. Rohard-Courtin. (Extr. des Mém. de l'Acad. d'Arras, t. 12, 1880.)

Linton, W. J. The history of wood-engraving in America. (American Art Review 7.)

Lorenz, O. Catalogue général de la librairie française depuis 1840. T. 8. (T. 2 de la table des matières, 1840—1875, M—Z.) 1ʳᵉ fasc. Mabileau-Poésies. 8⁰, à 3 col. p. 401 à 700. Paris, Lorenz.

Manno, A. Alcuni cataloghi di antiche librerie piemontesi. (Miscellanea di storia italian

edita per cura della Regia Deputazione di storia patria, tomo XIX.)

Manuscrits, les, de la bibliothèque vaticane. (Bibliographie de la France, No 27, Chronique.)

Marsy, de. Bibliographie picarde. 1. 8⁰, 20 p. Amiens, imp. Delattre-Lenoël. (Tiré à 50 exempl. — Extr. de la Picardie, nouv. série, t. 2, 1879.)

Marguerite d'Angoulême. L'Heptaméron des nouvelles de très haute et très illustre princesse Marguérite d'Angoulême, reine de Navarre, publié sur les manuscrits, par les soins et avec les notes de MM. Le Roux de Lincy et A. de Montaiglon. T. 3. 8⁰, 333 p. Paris, imp. Jouaust.

Meisterwerke der Holzschneidekunst aus dem Gebiete der Architektur, Sculptur u. Malerei. 17. u. 18. Lfg. (2. Bd., 5. u. 6. Lfg.) f⁰. (à 8 Holzschntaf. m. Text S. 17—24.) Leipzig, Weber. à M. 1.

Dasselbe. 2. Aufl. 2.—4. Lfg. (à 8 Holzschntaf. m. Text S. 5—16.) Ebenda. à M. 1.

Menant, J. Découvertes assyriennes. La Bibliothèque du palais de Ninive. 18⁰, VIII—163 p. Paris, Leroux. fr. 2. 50.

Mohr, L. Des impressions microscopiques. 8⁰, 11 p. Paris, Rouveyre. (1879.) (Extr. des Misc. bibliogr.)

Montpellier. Catalogue des ouvrages légués à la bibliothèque de la ville de Montpellier par M. le docteur C. A. Fages. 8⁰, 459 p. Montpellier, imp. Grollier.

Olmo, A. E. La tipografía y los tipógrafos (recuerdos del arte de imprimir y de sus hombres). Madrid, Murillo. 8⁰, 112 p. 4 y 5.

Petzholdt, J. Bibliographia Dantea ab a. 1865 inchoata, accedente conspectu tabularum divinam comoediam vel stilo vel calamo vel penicillo adhibitis illustrantium. Nova ed. duobus supplementis aucta. gr. 8⁰. (VI, 90; 32 u. 46 S.) Dresden, Schönfeld. M. 7. 50. Suppl. II ap. M. 2. 50.

Portalis, R. et H. **Béraldi.** Les Graveurs du XVIIIme siècle. T. 1. 8⁰, XII—763 p. Paris, Morgand et Fatout. fr. 30.

Rhein, der, von den Quellen bis zum Meere. Bilder von K. **Scheuren.** Schilderungen von Th. **Gsell-Fels.** (In 18 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰. (2 Chromolith.) Lahr, Schauenburg. M. 12.

Ricotti, E. Sulla Biblioteca Corvina: spigolature. Torino, G. B. Paravia e C. 1879. 8⁰, 11 p.

Schnauss, J. Der Lichtdruck und die Photolithographie. Nach eigenen Erfahrungen und denen der ersten Autoritäten praktisch bearb. 2. durchges. u. verm. Aufl. 8⁰. (139 S. m. eingedr. Holzschn. u. 2 Lichtdr.) Berlin, Grieben. M. 4. 50.

Studies from the Studios. Containing 24 Permanent Reproductions of the Works of Modern European Artists. f⁰. 21 s. London, Tegg.

Table alphabétique des noms d'auteurs et des ouvrages anonymes du catalogue des livres rares et précieux de la bibliothèque de M. le comte O. de Behague, suivie de la liste des prix d'adjudication. 8⁰, 43 p. Paris, imp. Chamerot.

Tiraboschi, A. Notizie storiche intorno alla civica biblioteca di Bergamo. Bergamo, stab. Gaffuri e Gatti. 4⁰, 34 p.

Werge, J. Photography; its Origin, Progress and Practice; a Lecture delivered before the Lewisham and Blackheath Scientific Association. Illustrated. 12⁰, 44 p. 1 s. London, Simpkin.

Willems, A. Les Elzevier. Histoire et annales typographiques. 8⁰, CCLIX—607 p. et 3 pl. Bruxelles, G. A. van Tricht. fr. 30.

Vaterland, unser, in Wort und Bild geschildert von einem Verein der bedeutendsten Schriftsteller und Künstler Deutschlands und Oesterreichs. 1. Serie. Die deutschen Alpen. Wanderungen durch Tirol und Vorarlberg, das bayer. Gebirge, Salzkammergut, Steiermark und Kärnten. Unter Mitwirkg. von L. v. Hörmann, F. Pichler, A. v. Rauschenfels etc. herausgeg. von H. v. **Schmid.** Illustr. von G. Closs, F. Defregger, W. Diez etc. 49.—53. Lfg. f⁰. (Mit eingedr. Holzschn. u. Holzschntaf.) Stuttgart, Kröner. à M. 0. 75.

Vétault, A. Charlemagne. 2e édit. gr. 8⁰, XXV—556 p. avec 22 pl. hors texte, dont plusieurs en chromolith. et 125 lettrines, culs-de-lampe etc., d'après les monuments originaux. Tours, Mame et fils. fr. 20.

VIII. Kunstindustrie. Costüme.

Antike Gläser aus Aquileja, (Mitth. des k. k. Oesterr. Museums 177.)

Artistic Homes; or How to Furnish with Taste: a Handbook for all Housekeepers. Fully illustrated. 8⁰, 122 p. 1 s. London, Ward & L.

Beckendorff, M. v. Musterblätter für Blumen-Malerei. Kleine Vorlagen f. Gouache-, Aquarell- und Porzellan-Malerei. 1. Hft. 2. Aufl. 4⁰. (6 Chromolith.) Leipzig, Arnold. M. 6.

Die Bein- und Elfenbeinschnitzereien. (Schweiz. Gewerbebl. 8.)

Berndt, F. Die Gefässe unseres Hauses. Drei Vorträge über Keramik. Mit 1 (phototyp.) Taf. Abbild. gr. 8⁰. (85 S.) Aachen, M. Jacobi. M. 1.20.

Buen-Retiro und Alcora. (Blätter f. Kunst-Gew. IX, 7 ff.)

Church, E. R. Artistic Embroidery: a Treatise on Embroidery and Art needlework. With Instructions respecting Worsted, Silk, and Chenille Embroidery, Applique Work, Designing and Transferring etc. Illustr. 12⁰. (New-York) London.

Cook's. Tourist's Handbook for Holland, Belgium, and the Rhine. new edit. 12⁰, 300 p. 3 s. 6 d. London, Cook.

Cripps, W. J. Old French Plate; with Tables of the Paris Date-Letters, and Facsimiles of other marks: a Handbook for the Collector. With Illustr. 8⁰, 100 p. 8 s. 6 d. London, Murray.

Deville, J. Dictionnaire du tapissier. Critique et historique de l'ameublement français depuis les temps anciens jusqu'à nos jours. 4e livr. 4⁰, 153 p. et 26 pl. col. Liège, Ch. Claesen. fr. 20.

Des Robert, F. Les Tapisseries du château de Bar. 8⁰, 4 p. Nancy, imp. Crépin-Leblond.

D'Eyrec, G. Le Document japonais. Ornementation ancienne. 1re série. 21 pl. Paris, J. Baudry.

Disegnatore (Il) della ricamatrice, giornale quindicinale di disegni. Anno I, num. 1 (1⁰ aprile 1880). Milano, tip. Gattinoni. 4⁰. (Abbon. annuo L. 6.)

Ecker, A. Die Perioden der vorhistorischen Zeit und deren Industrie. (Westermann's ill. deutsch. Monatsh. Juli.)

Egenolff, Chr. Modelbuch, aller art Nehewercks vnd Stickens. Mit ettlichen newen, künstlichen, vormals verhaltenen Stucken vnd Stapelen, als Venedigische Stern- vnd Gewirck. Vff der Laden vnd nach der Zal. Die Welisch, weiss Arbeit. Glattstich, Creutzstich, Stickwerk, etc. Facsim. der Ausgabe von 1527. 1. Theil. Ornamente. Herausgeg. vom Kunstgewerbe-Museum zu Leipzig unter Red. von M. **zur Strassen.** 4⁰. (71 Bl.) Dresden, Gilbers. M. 16.

Eisensoit aus Warburg, Ant. Silberarbeiten. Herausgeg. von J. **Lessing.** 14 Taf. in Lichtdr.

v. A. Frisch. 2. Aufl. f⁰. (12 S. Text m. 3 Illustr. u. 3 Facsim.) Berlin, Bette. M. —. 30.

Essenwein, A. Beiträge aus dem germanischen Museum z. Gesch. d. Bewaffnung im Mittelalter. (Anz. f. Kunde d. d. Vorzeit 7. ff.)

Falke, J. v. Costümgeschichte d. Culturvölker. (In 16 Lfgn.) 1. Lfg. 4⁰. (32 S. m. eingedr. Holzschn. u. 1 Chromolith.) Stuttgart, Spemann. à M. 1. 50.

— — Hellas und Rom. Eine Culturgeschichte des classischen Alterthums. 24. u. 25. Hft. f⁰. (S. 237-256 m. eingedr. Holzschn. u. Holzschntaf.) Stuttgart, Spemann. à M. 1. 50.

Feys, J. M. E. Documents concernant le métier des orfèvres. (Annales de la Soc. d'émulation, pour l'étude de l'histoire et des antiquités de la Flandre. Année 1880. 1re et 2e livr.)

Fisenne, L. v. Kunstdenkmale des Mittelalters. (Holzarbeiten) 3. Lfg. Die Chorstühle d. Pfarrkirche zu Cornelymünster. f⁰. (20 autogr. Taf. m. 4 S. Text.) Aachen, Barth. à M. 4.

Frammento d'una cassa nuziale sforzesca dipinta nel secolo XV. (P. G. Archiv. stor. Lomb. VII, 2.)

Frauberger, H. Kunstgewerbliche Rundschau. (Ztschr. d. Kunst-Gew.-Vereins in München 5 ff.)

Friedrich, C. Die bayerische Glasindustrie und ihre Zukunft. (Kunst u. Gewerbe 26 ff.)

— — Die Silberarbeiten Anton Eisenhuts. (Wartburg 6.)

— — Wenzel Jamitzer und Anton Eisenhut. (Ztschr. d. Münchener Kunst-Gew.-Vereins 7. 8.)

García, L. M. Manual completo del herrero y cerrajero. Contiene los más modernos procedimientos del arte en sus aplicaciones à la cerrajeria de construccion, de taller, armeria, romaneria y mecánica. Madrid, Cuesta. 8⁰, 416 p. y un Album de modelos en f⁰. apaisado de 16 lám. 28 y 32.

Garnier, E. La manufacture de Sèvres, et le récent arrêté sur les porcelaines de rebut. (Revue des Arts décoratifs 3.)

Zur Geschichte der französischen Gobelins. (Ztschr. f. Museologie 12.)

Zur Geschichte der Kunststickerei. (Ztschr. f. Museologie 14 ff.)

Glasindustrie, Die ungarische. (Kunst u. Gew. 34.)

Godard-Faultrier, V. Chandelier italien de la fin du XVIe siècle. Musée municip. de S. Jean d'Angers. (L'Art 285.)

Gruner, L. Die decorative Kunst. Beiträge zur Ornamentik für Architektur und Kunstgewerbe aus den Schätzen der königl. Sammlungen für Handzeichnungen und Kupferstiche. Auf Veranlassung des kgl. Ministeriums des Innern und der General-Direction der kgl. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft herausgeg. 3—6 Lfg. f⁰. (à 10 Lichtdrtaf.) Dresden, Gilbers. à M. 10.

Hagen, D. Die Sardonyxvase von Saint-Maurice. (Anz. f. Schweizer. Alterth.-Kunde 2.)

Hefner-Alteneck, J. H. v. Trachten, Kunstwerke und Geräthschaften vom frühen Mittelalter bis Ende des 18. Jahrh. nach gleichzeit. Originalen. 5. u. 6. Lfg. f⁰. (S. 17—20 m. je 6 Chromolith.) Frankfurt a. M., Keller. à M. 10.

— — Costumes, œuvres d'art et utensiles depuis le commencement du moyen-âge jusqu'à la fin du 18me siècle, d'après les originaux contemporains. Le texte traduit de l'allemand en français par D. **Ramée.** 2e éd. revue et corrigée. 1—4. livr. f⁰. (IV u. S. 1—12 m. 6 Chromolith.) Frankf. a. M., Keller. à M. 10.

Hottenroth, Fr. Trachten, Haus-, Feld- und Kriegsgeräthschaften der Völker alter und neuer Zeit. Gezeichnet und beschrieben. 4. Lfg. gr. 4⁰. (S. 49—64 m. eingedr. Holzschn. u. 12 Steintaf.) Stuttgart, G. Weise. à M. 3. 50; Ausg. m. Taf. in Farbendr. à M. 5.

House Decorator and School of Design. n⁰. 1. 4⁰. 6 d. London.

Huber-Liebenau. Ueber das Kunstgewerbe der alten und neuen Zeit. (Deutsche Zeit- und Streitfragen, herausg. von Fr. v. **Holtzendorff.** 136. u. 137. Hft.) gr. 8⁰. (72 S.) Berlin, Habel. à M. 0. 75.

Hucher, E. L'Email de Geoffroy Plantagenet au musée du Mans, reproduit en photochromie par le procédé Vidal, et accompagné d'une dissertation sur l'origine et le but de cet émail. f⁰. à 2 Col., avec pl. et vign. Paris, Aubry.

Ilg, A. u. H. **Kábdebo.** Wiener Schmiedewerk des XVIII. Jahrh. Sammlung auserlesener Eisenarbeiten des Barock- und Rococo-Stils mit sachl. Erläuter. 4. u. 5. Lfg. f⁰. (à 6 Lichtdrucktaf.) Dresden, Gilbers. à M. 5.

Karabacek, J. Ueber einige Benennungen mittelalterlicher Gewebe. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums 177.)

Kunstgewerbliches aus Hanau. (Ztschr. f. bild. Kunst, B. 36.)

Lacroix, P. Arts in the Middle Ages. New edit. 5 vols. 8⁰, 105 s. London, Bickers.

Lange, E. Fortschritte der Kunstindustrie mit besonderer Rücksicht auf die im J. 1879 stattgehabten Ausstellungen. (Ztschr. d. Münch'ner Kunst-Gew.-Vereins 4 ff.)

Lay, F. Ornamente südslavischer nationaler Haus- u. Kunst-Industrie. 9. u. 10. Lfg. gr. 4⁰. (à 10 Chromolith. m. 4 Bl. Text.) Agram. (Wien, Hulm & Goldmann.) à M. 30.

Leland, C. G. The Minor Arts: Porcelain Painting, Wood Carving, Stencilling, Modelling, Mosaic Work, etc. 8⁰, 168 p. 2 s. 6 d. London, Macmillan.

Lenormant, F. Les poteries Italiques primitives. (Gaz. Archéol. 1.)

Lessing, S. Mittelalterliche Zeugdrucke. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml. I, 2. 3.)

Lisch, D. Glasurte Ofenkacheln von Güstrow u. Wismar. — Zur Gesch. d. Glasmalerei in Rostock. (Jahrb. d. Ver. f. meklenb. Gesch. XLIV.)

Manjarrés, J. Las artes suntuarias, sus teorias y su historia. Barcelona, J. y A. Bastinos. 4⁰, 72 p. 8 y 9.

Michel, M. La Reliure française depuis l'invention de l'imprimerie jusqu'à la fin au XVIIIe siècle. 4⁰, 150 p. avec fig. dans le texte, 22 pl. et un frontispice par Hédouin. Paris, Morgand et Fatout. fr. 50.

Miller, F. v. Ueber Email. (Ztschr. d. Münch. Kunst-Gew.-Vereins 7. 8.)

Mobilia (La) illustrata, giornale mensile d'arte illustrata. Anno I, num. 1 (20 marzo 1880.) Milano, tip. Editr. Lomb. 4⁰. Abb. annuo. L. 12.

Monkhouse, C. Peintures sur porcelaine. (Acad. 29 mai.)

Müller, M. Die Fabrikation der für die Glasmalerei, Emailmalerei und Porzellanmalerei geeigneten Farben. 4. Aufl. von Schmidt's gleichnamigem Werke. Vollständig neu bearb. Mit 9 in den Text eingedr. Holzschn. gr. 8⁰, XII—140 S. Weimar, Voigt. M. 3. 75.

Niederhöfer, Ph. Frankfurter Möbel-Bazar. Neue Entwürfe zur prakt. Ausführung bill. Möbel im Stil der Renaissance. 1. Serie. f⁰. (20 lith. u. phototyp. Bl. m. 4 Bl. Details in Imp. f⁰. u. 1 Bl. Text.) Frankfurt a. M., Alt. M. 12.

— — Skizzenbuch des Frankf. Möbel-Bazars. 40 (lith.) Bl. mit Entwürfen prakt., bill. und schöner Möbel für den alltägl. Gebrauch mit Werkzeichnungen von sämmtl. Gegenständen in natürl. Grösse. gr. 4⁰. Frankf. a. M., Alt. M. 15.

Office (l') de l'ameublement, journal-album mensuel, illustré de dessins nouveaux (à l'échelle

de 10 Cm pour 1m) par J. Verchère. Renseignements divers utiles à la Fabrication des meubles, etc.; étude rétrospective sur le mobilier ancien et moderne et sur les différents styles. 1re année. no 1. Juillet 1880. gr. 4⁰ à 2 col., 8 p. et 4 pl. Paris, imp. Lefebvre. Abonn. ann.: Paris, fr. 20; dép., fr. 22; en couleur fr. 18 en plus; étranger, frais d'envoi en plus.

Original-Stickmuster der Renaissance in getreuen Copien vervielfältigt und mit Unterstützung des k. k. Handelsministeriums herausgeg. vom k. k. Oesterr. Museum. 2. Aufl. 4⁰. (50 Bl. m. 5 S. Text.) Wien, v. Waldheim. M. 6.

Ott, A. Die österreichischen Fachschulen für Holzindustrie. (Schweizer Gewerbebl. 6.)

Pflege des Kunstgewerbes in Deutschland. (Blätter f. Kunstgew. IX, 6.)

Pinou, M. Manual de cerámica. Materiales de construccion, ladrillos, baldosas, tejas, tubos, adornos de barro y azulejos. T. I. Madrid, imp. y administracion de G. Estrada. 8⁰, 232 p. y una lám. pleg. 6 y 7.

Portale und Gitterwerke vom 15.—18. Jahrh. in Frankfurt a. M. Herausg. von Fr. **Sauerwein.** Nach photogr. Aufnahmen in Lichtdr. ausgef. von Kestner & Theobald in Rödelheim. 3. u. 4. (Schluss-) Lfg. f⁰. (à 5 Bl.) Frankfurt a. M., Keller. à M. 5.

Raccolta dei documenti già editi sulle opere in bronzo uscite dai privilegiati e premiati stabilimenti dei fratelli Poli. 2a ediz. Udine, tip. di M. Barbusco, 1879. 8⁰, 215 p.

Renauld, J. La Céramique péruvienne de la Société d'études américaines fondée à Nancy. Notice descriptive avec planches, communiquée au Congrès des américanistes (troisième session, à Bruxelles, les 23—36 sept. 1879). 8⁰, 26 p. Paris, Maisonneuve et Ce. (Extr. des Mém. de l'Acad. de Stanislas pour 1879.)

Robolotti, F. Industrie e commerci in Cremona nel secolo XV. (Arch. stor. Lombardo VII, 2.)

Royle. Indian metal work. (Magazine of Art 26.)

Sammlung moderner Zimmereinrichtungen, Holz- und Metallarbeiten, Keramik etc. aus der Kunstgewerbe-Ausstellung zu Leipzig 1879, herausg. nach Auswahl von C. **Lipsius.** 2.—6. Lfg. f⁰. (à 10 Bl. in Lichtdr.) Dresden, Gilbers. à M. 10.

Schönfeld, P. Die Darstellung der Pietà in der italien. Kunst. (Grenzb. 27. 28.)

Schwalk, K. y L. **Dieulafait.** Manual completo del diamantista y el platero. Tratado de las piedras preciosas finas é imitadas; de las metales, su aleacion, esmalte, soldadura y demás procedimientos relativos á estas artes. Obra adornada con profusion de grab. nueva ed. muy aumentada. Madrid, Murillo. 4⁰, 280 p. 16 y 18.

Taurel, C. E. De æsthetiec der vrouwenhandwerken. Bekroonde beantwoording van de door de vereeniging „Tesselschade" gestelde prijsvraag: „Kunst tœgepast op vrouwelijke handwerken." (Met 17 afbeeld.) 8⁰. 8en 112 bl. met houtsneden tusschen den tekst. Amsterdam, L. H. Gebhard en comp. fr. 1. 25.

Ueber die Bedeutung der auf den in Nürnberg gearbeiteten silbernen Gefässen vorfindlichen Zeichen. (Ztschr. f. Museologie 13.)

Van Robais, A. Notice sur des vases ornés de sujets, une parure et des épées en bronze découverts dans le département de la Somme (arrondissement à Abbeville). 8⁰. 22 p. et 4 pl. Amiens, imp. Douillet et Ce.

Vorlagen für Textil-Arbeiten, vorwiegend nach Entwürfen der hervorragendsten Meister der Neuzeit, von Hansen, Hatzinger, Laufberger etc. (Aus: „Blätter für Kunstgewerbe".) 8. u. 9. Lfg. f⁰. (à 3 zum Theil farb. Holzschn.- u. Steintaf.) Wien, v. Waldheim. à M. 1.

Walderdorff, H. Gf. v. Thonreliefe (Fliese) aus der Stiftskirche zu S. Emmeran in Regensburg. (Verhandl. d. hist. Vereins von Oberpfalz und Regensbg., N. F. 26.)

Wirz, M. Carreaux émaillés de Montagny. (Anz. f. schweizer. Alterthumsk, 3.)

IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen.

Annuaire des musées cantonaux et des autres institutions cantonales patriotiques d'initiative privée. Année 1880. No 1. 8⁰, 96 p. Caen, imp. Le Blanc-Hardel. Abonn.: fr. 5.

Bädeker, K. Italy. Handbook for travellers. 3. part: Southern Italy and Sicily, with excursions to the Lipari Islands, Malta, Sardinia, Tunis, and Corfu. With 24 (chromolith.) maps. and 14 (lith.) plans. 7. ed., remodelled and augmented. 8⁰, XLVIII—408 S. Leipzig, Bädeker. M. 7.

— — Italie. Manuel du voyageur. 1re partie: Italie septentrionale jusqu'à Livourne, Florence et Ravenne, avec l'île de Corse et les routes menant de France, de Suisse et d'Autriche en Italie. Avec 8 cartes (chromolith.) et 28 plans (lith.). 9e éd. revue et corrigée. 8⁰, LII—435 S. Leipzig, Bädeker. M. 6.

Darstellung, beschreibende, der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen und angrenzender Gebiete. Herausgeg. von der hist. Commission der Provinz Sachsen. 3. Heft. 8⁰, 95 S. m. eingedr. Fig. Halle, Hendel. M. 3.

Documenti inediti per servire alla storia dei musei d'Italia, pubblicati per cura del Ministero della pubblica istruzione. Vol. III. Firenze, tip. Benini. 8⁰, XVI—486 p.

Dungl, A. Bericht über römische Alterthümer im Viertel oberm Wiener Wald. (Mitth. d. k. k. Centralcomm., N. F., VI, 3.)

Énault, L. L'Art Algerien. (L'Art 285 ff.)

Fahne, A. Denkmale und Ahnentafeln in Rheinland und Westphalen mit Erläuterungen und Berichtigungen. 4. Bd. Mit 251 Holzschn. im Text. 8⁰, IV—156 S. Düsseldorf, Schaub. M. 6.

Grueber, B. Die Kunst des Mittelalters in Böhmen nach den bestehenden Denkmälern geschildert. Herausgeg. auf Kosten des k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht durch die k. k. Centralcomm. zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale. 4. Theil. Die Spätgothik, 1310 bis ca. 1600. 6. u. 7. (Schluss-)Lfg. 4⁰. (VI u. S. 151 bis 213 m. eingedr. Holzschn.) Wien, 1879. Gerold's Sohn in Comm. à M. 4. (4. Thl. cplt.: M. 18.)

Herrensitze und Schlösser, sächsische. Dargestellt in Ansichten, Grundrissen, Situationsplänen und einem erläut. Text. Herausgeg. von **Hänel** und A. u. C. **Gurlitt.** 4. Lfg. f⁰. (S. 25—32 m. eingedr. Holzschn. u. 8 Lichtdrucktaf.) Dresden, Gilbers. à M. 12.

Inventaire des monuments mégalithiques de France. 8⁰, 69 p. Paris, G. Masson. (Extr. des Bull. de la Soc. d'anthropologie de Paris.)

Inventaire général des œuvres d'art décorant les édifices du département de la Seine, dressé par le service des beaux-arts. T. 1. Arrondissement de Saint-Denis. 4⁰, 444 p. Paris, imp. Chaix et Ce. (1879.)

Lotz, W. Die Baudenkmäler im Regierungsbezirk Wiesbaden. Im Auftrage des königl. Ministeriums für geistl., Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten bearb. Herausgeg. von F. **Schneider.** gr. 8⁰, XVII—567 S. Berlin, Ernst & Korn. M. 10.

Mithoff, H. W. H. Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannover'schen. 7. Bd. Fürstenthum Ostfriesland und Harlingerland. Mit Abbild. auf 6 (lith.) Taf. u. in (eingedr.) Holzschn. Schlusswort mit (lith.) Uebersichtskarte und Ortsregister zu Bd. I—VII. gr. 4⁰, 242 S. Hannover, Helwing. M. 14.

Murray's Handbook for Travellers in Central Italy; including Florence, Lucca, Tuscany, Elba etc., Umbria, the Marches, and part of the late Patrimony of St. Peter. 10th edit. revised, with Travelling Maps, Plans of Towns, Galleries, etc. 8⁰, 436 p. 10 s. London, J. Murray.

Rahn, J. R. Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler. (Anz. f. schweiz. Alterthumskde. 3.)

Rygh, O. Norwegian Antiquities, with French and Norwegian Text. Illustr. Part 1. 4⁰. 21 s. London, Low.

Amsterdam.
Catalogus der tentoonstelling van kunstvoorwerpen in vroegere eenwen uit edele metalen vervaardigd. Gehouden door de maatschappij Arti et Amicitiae. 1880. (Door Mr. h. de Roever en Mr. A. D. de Vries.) 8⁰, 8 en 312 bl. Amsterdam, Erven H. van Munster en zoon. f. 0. 75.

Antwerpen.
Simon, M. Exposition du cercle artistique et littéraire d'Anvers. (Revue artistique 1879—80, Nos 20 à 22.)

Athen.
Martha, J. Catalogue des figurines en terre cuite du musée de la Société archéologique d'Athènes. 8⁰, XXXV—237 p. et 8 pl. en héliogr. Paris, Thorin. fr. 12. 50. (Bibl. des écoles franç. d'Athènes et de Rome, fasc. 16.)

Auch.
Catalogue de peintures, dessins, gravures, sculptures et objects d'art du musée d'Auch. 16⁰, 24 p. Auch, imp. Cocharaux fr

Bar-le-Duc.
Catalogue sommaire du musée de Bar-le-Duc, ou guide du visiteur dans les différentes salles de cet établissement et dans les galeries des illustrations de la Meuse, par M. A. **Jacob,** conservateur du musée. 8⁰, 80 p. Bar-le-Duc, imp. Ve Rolin, Chuquet et Ce. fr. 1. 25.

Berlin.
Die 45. Ausstellung der kgl. Akademie der Künste in Berlin. (Ztschr. f. bild. K., B. 43.)

— Berichte, amtliche, aus den kgl. Kunstsammlungen. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsamml. I, 2. 3.)

— Berichte über die Erwerbungen der kgl. Museen im J. 1879. (Archäol. Ztg. 1.)

— **Bötticher,** A. Die Erwerbungen des Berliner Museums aus Pergamon. (Im neuen Reich 34.)

— Cojen der Berliner Gewerbe-Ausstellung im J. 1879. 22 (phototyp.) Taf. f⁰. Berlin, Wasmuth. M. 70.

— Führer durch die kgl. Museen zu Berlin. Herausgeg. von der Generalverwaltung. 8⁰, 211 S. Berlin, Weidmann. M. 0. 50.

— Die fünfzigjährige Jubelfeier der kgl. Museen in Berlin. (Ztschr. f. bild. K., B. 41.)

— Das fünfzigjährige Jubiläum der kgl. Museen zu Berlin. (Kunst u. Gew. 35, 36.)

— Concurrenz um sieben Bronzestatuen für das Berliner Zeughaus. (Ztschr. f. bild. K., B. 35.)

— **Leisching,** E. Die Feuerbach-Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie. (Wissensch. Beil. der Leipz. Ztg. 41.)

Besançon.
Catalogue de la 8me exposition (1880) de la Société des amis des beaux-arts de Besançon. 8⁰, 96 p. Besançon, imp. Dodivers et Ce.

Breslau.
Das schlesische Provinzial-Museum der bildenden Künste zu Breslau. (Deutsche Bauztg. 58 ff.)

Brüssel.
Exposition de 1880 au Palais des Beaux-Arts. (Journ. des B.-Arts, 16.)

— Bruxelles-Exposition. Guide explicatif et illustré, contenant un guide illustré de Bruxelles, de ses environs et de la Belgique; le plan de Bruxelles; une promenade à l'exposition, avec plan par section, et des notices sur les arts et les principales industries. Collaborateurs écrivains: MM. L. Dommartin, H. Jouanne, M. Kufferath, C. de Roddaz. Collaborateurs artistes: MM. A. Lynen, H. Jouanne, P. Paris. 12⁰, 323 p. Bruxelles, Decq et Duhent. fr. 2.

— Bruxelles Monumental. Guide des étrangers. 32⁰, 16 p. et 2 pl. Bruxelles, imp. A. N. Lebègue et Ce. fr. 1. 25.

Cassel.
Amtliche Berichte über die kgl. Gemäldegalerie und das kgl. Museum. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsamml. I, 23.)

Dresden.
Ausstellung von Brunnenmodellen. (Ztschr. f. bild. K., B. 42.)

— **Buttner.** Le musée historique de Dresde.

— Die Dresdener Kunstausstellung von 1880. (Wissensch. Beil. d. Leipz. Ztg. 62.)

— Die Dresdener Kunstausstellung. (Ztschr. f. bild. K., B. 41.)

Jamnitzer, W. Ein neu entdecktes Werk W. J. im Grünen Gewölbe zu Dresden. (Ztschr. f. Museol. 11.)

Düsseldorf.
Baisch, O. Die deutsche Kunst auf der Düsseldorfer Ausstellung 1880. Studien und Gedenkblätter. 8⁰, XVI—92 S. München, Bassermann. M. 1.

— Führer durch die Gewerbe- und Kunstausstellung in Düsseldorf 1880. Mit einem (chromolith.) Plan der Stadt u. (lith.) Plane der Ausstellung. 2. Aufl. 8⁰, 36 S. Düsseldorf, Schaub. M. 0. 50.

— Derselbe. 7. Aufl.

— Die Gewerbe- u. Kunstausstellung zu Düsseldorf. (Deutsche Bauztg. 65 ff. — G. Buss: Im neuen Reich 25. — L. Picard: L'Art 288. — L. Pietsch: Gegenwart 24. — Ztschr. f. bild. K., B. 34.)

Edinburgh.
Blacks Guides to Edinburgh and Glasgow. New edit. 8⁰. 1 s. Edinburgh, Black.

Ward and **Lock's** Illustrated Guide and Popular History of Edinburgh, Leith, Portobello, Musselburgh, Linlithgow, etc. Illustrated. 12⁰, 204 p. 1 s. London, Ward & Lock.

Florenz.
Catalogo delle opere ammesse alla Esposizione solenne della Società d'incoraggiamento delle belle arti in Firenze nell' anno 1879. Firenze, G. Pellas. 16⁰, 20 p. L. 0. 30.

— **Heath Wilson,** Ch. Peintures récemment ajoutées à la galerie de Florence. (Academy, 29 mai.)

— **Medici,** U. Catalogo della galleria dei principi Corsini in Firenze. Firenze, stab. tip. Mariani. 16⁰, 112 p. L. 1. 50.

— **Wilson,** Ch. H. Pictures lately added to the Florence Gallery. (Academy 421.)

Frankfurt a. M.
Bericht über das Städel'sche Institut. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsamml. I, 2. 3.)

Gotha.
Schneider, H. J. Katalog der herzogl. Gemäldegalerie zu Gotha. 8⁰, 72 S. Gotha, Thienemann in Comm. M. 0. 80.

Graz.
Exner, W. F. Die steirische Landesausstellung in Graz. (Wien. Abendp. 215.)

Hannover.
Jugler, F. Die allgemeine Gewerbeausstellung der Prov. Hannover für das Jahr 1878. Im Auftrage und unter Mitwirkung des Vorstandes der Ausstellungskommission bearb. 8⁰. (VIII, 180 u. 260 S. m. 6 Steintaf., 6 Lichtdr. u. 1 chromolith. Plan.) Hannover, Klindworth. M. 10.

Leipzig.
Die Leipziger Fachausstellung für Drechsler u. Bildschnitzer Deutschlands und Oesterreich-Ungarns. (Mittheil. d. k. k. Oesterr. Mus. 177.)

— **Lauböck,** G. Die Fachausstellung der Drechsler u. Bildschnitzer Deutschlands und Oesterreich-Ungarns 1880. (Mitth. d. technol. Gew.-Mus. 7.)

Le Mans.
Énault, L. Les expositions de la la ville du Mans. (L'Art 291.)

— **Havard,** H. Exposition moderne et rétrospective du Mans. (Le Siècle, 30 juin.)

Liegnitz.
Katalog, officieller, für die niederschlesische Gewerbeausstellung zu Liegnitz. Eröffnet am 20. Juni 1880. Herausgeg. vom geschäftsführ. Ausschuss. 2. Aufl. 8⁰, 102 S. Liegnitz, Krumbhaar. M. 0. 35.

London.
Carr, J. C. The royal academy. (Academy 421.)

— **Comyns Carr,** J. La royal Academy et la Grosvenor Gallery. (L'Art 295 ff.)

— **Lenormant.** Synopsis of the contents of the British Museum. (Academy 423—427.

— **Loftie,** W. J. Round about London: Historical, Archæological, Architectural, and Picturesque notes suitable for the Tourist, within a Circle of 12 Miles. 4th edit. 12⁰, 142 p. 2 s. London, Stanford.

— **Poole,** St. L. Catalogue of the Coins of the Moors of Africa and Spain, the Rings and Imams of the Yemen in the British Museum. With Plates. 8⁰, 225 p. 9 s. London, Trübner.

— The Royal Academy exhibition. (Art Journal, June.)

— **Ruskin,** J. Notes on Samuel Prout and William Hunt in illustration of a Loan collection of Drawings exhibited at the Fine Art Society Galleries in 1879—80. Illustr. with 20 Autotypes. 4⁰. 42 s. London, Fine Art Society.

— Die Sommerausstellung in der Royal Academy in London. (Ztschr. f. bild. K., B. 42 ff.)

— **Wedmore,** F. Aquarellistes anglais à Burlington Club. (Academy, 12 juin.)

— — — English water-colours at the Burlington Club. (Academy 423.)

Luzern.
Bericht über die zentralschweizerische Kunst- u. Gewerbe-Ausstellung in Luzern im Sommer 1879. gr. 8⁰, 99 S. Luzern, Prell. fr. 0. 80.

Lyon.
Chanot, E. de. Jupiter, bronze du Musée de Lyon. (Gaz. archéol. 2.)

— **Girauld,** J. B. Musée des religions. (L'Art 294.)

Mailand.
Bazzero, A. Le armi antiche nel Museo patrio di archeologia in Milano. Milano, tip. della „Perseveranza". 8⁰, 24 p. (Dal giorn. „La Perseveranza".

Mailand.
Esposizione delle opere di belle arti nel palazzo di Brera, anno 1879. Catalogo. Milano, tip. E. Civelli, 1879. 16⁰, 40 p. L. 0. 50.

Marseille.
Barthélemy, L. Inventaire des reliques, joyaux et ornements de l'église cathédrale la Major de Marseille à la fin du XVIe siècle. 8⁰, 36 p. Marseille, imp. Olive.

— **Bouillon-Landais.** La nouvelle salle des dessins au Musée de Marseille. (L'Art 292.)

— **Brès,** L. Exposition de la Société des amis des arts de Marseille. (L'Art 288.)

Mazara.
Castiglione, A. Sulle cose antiche della città di Mazara: studii archeologici e storici. Alcamo, tip. Bagolino, 1878. 16⁰, 115 p.

Melbourne.
Exposition universelle à Melbourne en 1880. France. Notices sur les dessins, modèles et ouvrages relatifs aux services des ponts et chaussées, des mines, des bâtiments civils et palais nationaux, réunis par les soins du ministère des travaux publics. 8⁰, IV—603 p. avec vign. Paris, imp. nat.

Messina.
Rol, G. Guida nel duomo di Messina. Messina, stamp. Capra, 1879. 24⁰, 39 p.

Moutiers.
Barbier de Montault. Le Trésor de la cathédrale de Moutiers (Savoie). 8⁰, 40 p. avec fig. Tours, imp. Bouserez. (Extr. du Bull. monum., Nos 7—8, 1879.)

Namur.
Exposition de Namur. (Journ. d. B.-Arts 13.)

Nancy.
Cournault, Ch. Exposition de la Société Lorraine des amis des arts à Nancy. (Chron. d. Arts 23.)

— — — Le Salon de Nancy. (L'Art 287.)

Neapel.
Sacchi, P. E. Napoli ed i suoi contorni: nuova guida descrittiva. 5a ediz. Milano, tip. Lombardi, 1879. 24⁰, 111 p. con 3 tav. L. 1. 50.

Nürnberg 1882.
Versammlung des Landescomités d. bayr. Landes-Industrie-, Gewerbe- und Kunstausstellung 1882. Programm. (Mitth. d. bayr. Gewerbemus. zu Nürnberg 15. 16. 17.)

Paris.
Bonnaffé, E. A propos d'une collection d'instruments de mathématiques. Collection Roussel. (L'Art 293.)

— **Baignières,** A. L'exposition des dessins de décoration des maîtres anciens au musée des arts décoratifs. (Revue des arts décoratifs 3.)

— Die Bronzen Chinas und Japans und die Sammlung Cernuschi zu Paris. (Wissensch. Beil. d. Leipz. Ztg. 62.)

— Catalogue descriptif des tissus et broderies exposés au Musée des arts décoratifs en 1880; par MM. V. Gay et Dupont-Auberville. 12⁰, III—48 p. Paris, imp. Mouillot. fr. 1.

— Cercle de la librairie. Catalogue de la première exposition (juin 1880). 8⁰, 200 p. avec encadrements et titres en couleur, chromotypogr., vignettes etc. Paris, au Cercle de la librairie.

— **Chaigneau,** F. Projet de réorganisation des expositions annuelles des beaux-arts. 8⁰, 14 p. Paris, imp. Vve Renou, Maulde et Cock.

— **Chennevières,** de. Les dessins de maîtres anciens exposés à l'école des beaux-arts en 1879. Étude, gr. 8⁰, 162 p. avec 18 pl. et grav. Paris, imp. Quantin.

Paris.

Clement de Ris, L. Chefs-d'œuvre des maîtres du XVe siècle en France. Retable du palais de justice. Notice. 8⁰, 16 p. et grav. Paris, Engelmann.

— — — Exposition des dessins d'ornement au musée des arts décoratifs. (Gaz. d. B.-Arts 276 ff.)

— — — Exposition de tableaux d'ornement au musée des arts décoratifs. (Chron. d. Arts 27.)

— **Garnier,** E. La collection P. Gasnault, au musée des arts décoratifs. (Revue des arts décoratifs 4.)

— **Josse.** L'exposition de l'Union centrale au palais des Champs-Elysées. (Revue des Arts décoratifs 4.)

— **Leroi,** P. Le grand prix de Rome. Peinture, Sculpture. (L'Art 294.)

— Revue des arts décoratifs, bulletin de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie et du Musée des arts décoratifs. 1re année. No 1. gr. 4⁰ à 2 col., 32 p. et grav. Paris, imp. Quantin. Abonn.: Paris et dép., fr. 20.; étranger, fr. 22.; un num., fr. 2. (Cette revue paraîtra régulièrement le 20 de chaque mois.)

Paris. Salon 1880. (Art Journ., Aug.)

— Artistes, les, de la Marne au Salon de 1880. 12⁰, 13 p. Vitry-le-François, imp. Pessez et Ce.

— **Baudot,** A. de. L'architecture. (L'Art 294.)

— **Billung,** H. (Ztschr. f. bild. K. 9. 10.)

— **Burty,** Ph. (L'Art 284 ff.)

— Catalogue illustré du Salon, contenant 160 réproductions d'après les dessins originaux des artistes. (Sections de peinture et de sculpture.) Publié sous la direction de G. Dumas, 2e série. 8⁰, XIV—94 p. et 160 grav. Paris, Baschet. fr. 2.

— **Chennevières,** Ph. de. (Gaz. d. B.-Arts, 275 ff.)

— **Du Seigneur,** M. L'Art et les Artistes au Salon de 1880, avec une Introduction sur les Salons depuis leur origine. 18⁰, XLVI—214 p. avec vign. Paris, Ollendorff. fr. 3. 50.

— Exposition (l') des beaux-arts. Première année. (Salon de 1880.) No 1. 8⁰, 15 p. avec 2 photogr. et 5 grav. Paris, Baschet. (L'ouvrage formera 16 livr.)

— **Hugonnet,** L. L'Orient au Salon de 1880. (L'Art 295.)

— **Jouin,** H. (Journ. d. B.-Arts, 10 ff.)

— **Leroy,** P. (L'Art 290 ff.)

— **Magne,** A. et L. L'architecture. (Rev. gén. de l'architecture 5. 6.)

— **Michel,** É. (Rev. des deux mondes 39, 3.)

— **Olleris,** H. Mémento du Salon de peinture, de gravure et de sculpture en 1880. 12⁰, 79 p. et plan. Paris, imp. Jouaust. fr. 1.

— **Pattison,** E. F. S. (Academy 422.)

— **Prost,** B. Les Artistes franc-comtois au Salon de 1879. 8⁰, 72 p. Poligny, imp. Abriot et Bernard. (1879.)

— **Roger-Ballu.** La Peinture au Salon de 1880; les Peintres émus, les Peintres habiles. 18⁰, 110 p. Paris, Quantin. fr. 2.

— **Simil,** A. L'architecture au Salon de 1880. (Encyclop. d'architecture 7.)

Paris, Weltausstellung 1878.

— **Bachelet,** L. L'Orfèvrerie à l'Exposition universelle de 1878 à Paris. 8⁰, 36 p. Paris, imp. nat. (Rapports du jury internat.)

— **Bénion,** A. Le Portugal et ses colonies à l'Exposition internationale universelle de 1878 à Paris. 18⁰, X—155 p. Angers, imp. Burdin et Ce.

Paris, Weltausstellung 1878.

— **Blin,** M. Les fils et tissus de laine cardée, couvertures et feutres à l'Exposition universelle de 1878 à Paris. 8⁰, 21 p. Paris, imp. nat. (Rapports du jury internat.)

— **Delaborde.** La Gravure et la Lithographie à l'Exposition universelle de 1878 à Paris. 8⁰, 11 p. Paris, imp. nat. (Rapports du jury internat.)

— **Duhayon,** M. Les dentelles, tulles, broderies et passementeries à l'Exposition universelle de 1878 à Paris. 8⁰, 36 p. Paris, imp. nat. (Rapports du jury internat.)

— **Massarani,** T. L'Art à Paris. 2 vol. 8⁰, 671 p. Paris, Loones.

— Rapports des membres des jurys, des délégués et des ouvriers sur l'Exposition universelle de Paris en 1878, publiés par la commission belge de l'Exposition. Tomes II—VI. Groupes II—IX. Bruxelles, imp. Ve Ch. Vanderauwera. 8⁰.

— **Schmidt,** A. Die Keramik auf der Pariser Weltausstellung 1878. gr. 8⁰, VIII—254 S. Berlin, Haack in Comm. M. 8.

— **Vertunni,** A. La pittura italiana alla Esposizione universale di Parigi del 1878: relazione al Ministro della Pubblica Istruzione. Roma, tip. Artero e comp. 8⁰, 78 p. (Dalla Roma Artistica, anno V.)

Philadelphia.

Hart, Ch. H. The collection of Mr. H. C. Gibson. (American Art Review 7.)

Pialí.

Treu, G. Werke des Skopas im Museum zu Pialí (Tegea). (Archäol. Ztg. 2.)

Prag.

Stickereien, die, in der permanenten Ausstellung. (Kunst u. Gew. 37. 38.)

Prato.

Prato e la sua Esposizione artistica industriale del 1880. Bollettino ufficiale dell' Esposizione. Supplemento al periodico „La Toscana“ No 1 (1 agosto 1880). Prato. tip. Lici. 4⁰. Un num. L. 0. 50.

Rom.

Bertolotti, A. Esportazione di oggetti di belle arti da Roma per l'Inghilterra. (Archiv. stor. artist. di Roma IV, 2.)

— **Duhn,** F. v. Due statue di donne sedenti esposte nel Museo Torlonia. (Annali dell' instituto LI.)

— **Mereu,** M. L'exposition de l'académie de France à Rome. (L'Art 284.)

— Das Museum Torlonia. (Wien. Abendp. 184.)

— **Rita** ***. Otto giorni in Roma e dintorni. Milano, G. Gnocchi. 16⁰, 116 p. L. 0. 25. (Guide diamante Gnocchi.)

— **Robert,** C. Deianira, statua del Museo Chiaramonti. (Annali dell' instituto LI.)

— **Schreiber,** Th. Die antiken Bildwerke der Villa Ludovisi in Rom. Herausgeg. mit Unterstützung der Centraldirection des deutschen archäolog. Instituts. Mit 3 (eingedr.) Holzschn. u. 1 (lith.) Plan (in f⁰). gr. 8⁰, VI—275 S. Leipzig, Engelmann. M. 8.

— **Visconti,** P. E. Catalogo del Museo Torlonia di sculture antiche. Roma, tip. Tiberina. 16⁰, 232 p.

Siena.

Lettre de Sienne. (Journ. des B.-Arts 15.)

Stralsund.

Baier, R. Die vorgeschichtlichen Alterthümer des Provinzial-Museums für Neuvorpommern und Rügen in Stralsund in der Ausstellung prähistorischer Funde Deutschlands. Berlin.

5.–21. Aug. 1880. 8⁰, 42 S. Berlin, Stuhr. M. 1. 20.

Toul.

Guillaume. Mobilier artistique des églises de Toul. 8⁰, 23 p. Nancy, imp. Crépin-Leblond. (Extr. des Mém. de la Soc. d'archéologie lorraine pour 1880.)

Treviso.

Esposizione dei cimelii della Biblioteca comunale di Treviso, nella inaugurazione del nuovo locale in Borgo Cavour 27 aprile 1879. Treviso, tip. L. Zoppelli, 1879. 4⁰, 7 p. (Dal giorn. „La provincia di Treviso.")

Trier.

Hettner, F. Das römische Trier. gr. 8⁰, 31 S. Trier, Lintz. M. 1.

Turin.

Billung, H. Die allgemeine italien. Kunstausstellung in Turin. (Kunst u. Gew. 30 ff.)

— **Boito,** C. La mostra nazionale di belle arti in Torino. (Nuova antologia XXI, 12.)

— **Di Marmorito,** V. La IV Esposizione nazionale di belle arti: Pittura e scultura. (La Rassegna nazionale, fasc. 1° agosto. Firenze, tip. Cellini.)

— Torino, XXV aprile MDCCCLXXX, Esposizione nazionale di belle arti, e congresso artistico nazionale. Ricordo. Torino, tip. Roux e Favale. 8⁰, 1000 p. L. 8.

— **Filippi,** F. Le belle arti a Torino: lettera sulla 4ª Esposizione internazionale. Milano, G. Ottino. 16⁰, 212 p. L. 3.

— **Frizzoni,** G. Exposition d'art ancien à Turin. (L'Art 292.)

— **Gonse,** L. Exposition rétrospective de Turin. (Gaz. d. B.-Arts 277 ff.)

— **Heydemann,** H. Verhüllte Tänzerin, Bronze im Museum zu Turin. (4. Hallisches Winckelmannsprogramm.) Mit 1 (lith.) Taf. u. 2 (eingedr.) Holzschn. gr. 4⁰, 21 S. Halle, 1879. Niemeyer. M. 2.

— Die italienische Kunstausstellung zu Turin. (Deutsche Bauztg. 47.)

— **Leroi,** P. Quatrième exposition nationale italienne des beaux-arts. (L'Art 285 ff.)

— Ricordo artistico dell' Esposizione Nationale di Belle Arti, 1880, in Torino. Torino, presso G. B. Paravia e C. 8⁰, 12 p. e 20 tav. L. 1. 50.

Turin.

— Ricordo della Esposizione nazionale di belle arti a Torino (1880). Milano, Frat. Treves. (Saranno 10 disp. di 8 incis. — Pubbl. 1 e 2. Ogni disp. L. 1.)

— **Rita ***.** Otto giorni in Torino e dintorni. Milano, G. Gnocchi. 16⁰, 107 p. L. 0. 25. (Guide diamante Gnocchi.)

Venedig.

Buzzati, A. Discorso pronunziato nel 4 luglio 1880 nella inaugurazione del Museo Civico e Raccolta Correr di Venezia. Venezia, tip. Naratovich. 8⁰, 11 p.

— **Ceresole,** V. La salle des „Pregadi". (L'Art 294.)

— **Schulze,** F. O. Das neue städtische Museum in Venedig. (Kunst u. Gew. 33.)

Versailles.

Guide au musée de Versailles. Abrégé de l'histoire du palais de Versailles; Description des appartements, salles et galeries, etc. 12⁰, 82 p. et plan. Versailles, imp. Cerf et fils. fr. 1.

— Musée (le) de Versailles. Catalogue des tableaux, statues, objets d'art, avec les notices explicatives et les noms des artistes, etc. Suivi de la description complète du parc de Versailles et des Châteaux et parcs de Trianon. 12⁰, 172 p. avec vign. et plans. Versailles, imp. Cerf et Cie. fr. 3.

Wien.

Ausstellung von Bucheinbänden im Oesterr. Museum. (Ztschr. f. bild. K. B. 37.)

— **Falke,** J. v. Die Ausstellung von Bucheinbänden im k. k. Oesterr. Museum. (Mitth. d. k. k. Museums 178 ff.)

— **Ilg,** A. Buchbändeausstellung im k. k. Oesterr. Museum. (Frankf. Ztg. u. K. u. Gewerbe 25.)

— **Exner,** W. F. Die niederösterreichische Gewerbeausstellung 1880. (Wien. Abendp. 187 ff.)

— Führer durch die niederösterreichische Gewerbe-Ausstellung. Wien, 1880. Mit 1 (chromolith.) Plane der Ausstellung (in f⁰.) 8⁰, 32 S. Wien, Hartleben. M. 0. 60.

— Die niederösterreichische Gewerbe-Ausstellung 1880. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums 179.)

— Die Holzindustrie auf der niederösterreich. Gewerbe-Ausstellung 1880. (Mitth. d. technolog. Gewerbe-Museums 8 ff.)

— Katalog der niederösterreich. Gewerbe-Ausstellung. Wien, 1880. 8⁰. (XXXVII, 222 S.) Wien, Hartleben. M. 0. 75.

BIBLIOGRAPHIE.

(1. September bis 1. December 1880.)

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Atkinson, J. B. The Schools of Modern Art in Germany. With numerous Illustr. f⁰. London, Seeley. 31 s. 6 d.

Descriptive Atlas of Anatomy: a Representation of the Anatomy of the Human Body, in 92 4⁰ Plates, containing 550 fig. 4⁰. London, Smith & E. 25 s.

Becker, G. N. Ornamental Penmanship: a Series of Studies in ornate Designs and Letterings, analytical and finished Alphabets. With necessary notes appended explanatory of the Text. Revised and enlarged edit. illustrated. 4⁰. (Philadelphia.) London. 21 s.

Boileau, L. A. Principes et exemples d'architecture ferronnière. Les grandes constructions édilitaires en fer; la Halle-Basilique. 4⁰, 40 p. et 8 pl. Paris, E. Lacroix. 6 fr. 50.

Carbonaro, A. Le riforme nel disegno ed il Consiglio delle scuole della Soc. operaia di Messina. Messina, tip. del Progresso. 16⁰, p. 26.

Cooke, T. Tables of Anatomy and Physiology, with an Appendix. Anatomy complete. 2nd edit. 4⁰. London, Longmans. 15 s.

Cours de législation artistique et industrielle à l'École nationale des arts décoratifs. Programme du cours et texte des lois et décrets qui en font la matière. (Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts.) 12⁰, 64 p. Paris, Delagrave.

Cuypers en **Stoltzenberg** en **A. Colinet**. Album van Ornamenten en andere stijlproeven uit de verschillende tijdperken der bouwkunst. 4⁰. (35 gelith. pl., met titel en beschrijving in het Hollandsch en Fransch.) Amsterdam, F. Muller en Comp. fl. 5. 50.

Delataille, E. Art du trait pratique de charpente, continuation des ouvrages commencés par Fr. Larrouil. 2e partie: Traité du bois droit par rembarrements à la sauterelle et par alignements. f⁰, à 2 col., 30 p. et 26 pl. Tours, imp. Juliot. 20 fr.

Durdik, J. Ueber das Gesammtkunstwerk als Kunstideal. (Aus: „Politik".) 8⁰, 26 S. Prag, Grégr & Dattel. M. —. 40.

Eitelberger, R. v. Der Zeichenunterricht an Mittelschulen in seinen Beziehungen zum Humanismus. (Mitth. d. Oesterr. Museums 181.)

Froriep, A. Anatomie für Künstler. Kurzgefasste Anatomie, Mechanik und Proportionslehre des menschlichen Körpers. Mit 39 Taf. Abbild. in Holzschn. und theilweise in Doppeldruck, gezeichnet von R. Helmert. gr. 4⁰. (VII—95 S., mit 42 S. Taf.-Erklär.) Leipzig, Breitkopf & Härtel. M. 10.

Fuortes, J. Elementi di prospettiva lineare per gli artisti. Libro premiato dall' Accademia Pontoniana. Napoli, Pellerano. 8⁰, con atl. di 12 tav. L. 5.

Godlee, R. J. Atlas of Human Anatomy. Complete. 4⁰. London, Churchill. 4 Pfd. St. 14 s. 6 d.

Göth, Th. Methode des elementaren Zeichenunterrichts. 1.—3. Abth. qu. f⁰. (I, 20 Steintaf. M. 1.; II, 26 Steintaf. M. 1. 75; III, 53 Steintaf. M. 3. 25.) Lahr, Schauenburg.

Häuselmann, J. Das Zeichen-Taschenbuch des Lehrers. 400 Motive für das Wandtafelzeichnen. 4. verm. und verb. Aufl. qu. 16⁰. (25 S. mit 75 Steintaf.) Zürich, Orell, Füssli & Co. fr. 4.

— — Die Stylarten des Ornaments in den verschiedenen Kunstepochen. Vorlagenwerk mit Text zum Gebrauch in Secundar- u. Gewerbeschulen, Seminarien und Gymnasien. 1. Heft. gr. 4⁰. (24 Steintaf.) Zürich. Orell, Füssli & Comp. fr. 5. 50.

Hamerton, P. G. Notes on æsthetics. (Portfolio 129.)

Henriet, L. d'. Cours rationnel de dessin à l'usage des écoles élémentaires. Le Dessin d'imitation. Ouvrage contenant 206 fig. intercalées dans le texte et un album de 44 modèles lithographiés. 3e éd. Texte. gr. 8⁰, 156 p. Paris, Hachette et Cie.

Hensmann, A. Anatomical Outlines. Part 4: The Head and Neck. 4⁰. London, Longmans. 3 s. 6 d.

Kedney, J. S. The Beautiful and the Sublime: the Analysis of the Emotions, and the Determination of the Objectivity of Beauty. 16⁰. (New York.) London. 6 s. 6 d.

Lista, St. Intorno all' arte del disegno: pensieri. Napoli, tip. De Angelis e figlio. 8⁰, 42 p. fr. —. 50.

Maschek, F. Symmetrische Elementarformen als verwandte ebene Systeme in einem neuen Sinne für den Unterricht im Freihandzeichnen. 1. bis 3. Lfg. f⁰. (à 6 Steintaf. mit zus. 2 S. Text.) Troppau, Buchholz & Diebel. à M. 1. 20.

Olivieri, G. Le teoriche fondamentali delle arti belle: discorso. Viterbo, tip. Monarchi. 8⁰, 38 p.

Tessari, D. Teoria delle ombre e del chiaroscuro. Fasc. 2⁰ ed ultimo. Torino, Camilla e Bertolero. 8⁰, XX—360 p. e 36 tav. L. 9.

Violett-le-Duc. Learning to Draw; or, the Story of a Young Designer. Translated by V. Champlin. With Illustr. 8⁰. (New York.) London. 10 s. 6 d.

Wilson's Anatomist's Vade Mecum: a System of Human Anatomy. 10th edit. Edited by G. Buchanan and H. E. Clark. 8⁰. 820 p. London, Churchill. 18 s.

II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften.

Abhandlungen des archäologisch-epigraphischen Seminars der Universität Wien, herausgeg. von O. Benndorf und O. Hirschfeld. I. (Schneider, die Geburt der Athena.) gr. 8⁰. Wien, Gerold's Sohn. fl. 3. 60.

Album Caranda. Sépultures gauloises de Trugny; explication des planches. (Extr. du journ. des fouilles, 1879.) gr. 4⁰, 14 p. Saint-Quentin, imp. Poette.

Altarleuchter (Kirchen-Schmuck 10.)

Angers-Revue, journal artistique et littéraire illustré. 1re année. No 1. 30. sept. 1880. f⁰, à 2 col., 8 p. et pl. Angers, imp. Lachèse et Dolbeau. (Abonn.: six mois, fr. 8; un num., 25 c.)

Anger. Das gemischte Gräberfeld auf dem Neustädter Felde bei Elbing. Mit 2 (lith.) Taf. (Aus: „Zeitschr. für Ethnol.") 8⁰, 21 S. Berlin, Stuhr. M. 1. 50.

Annales de la Société académique d'architecture de Lyon. T. 6. Exercices 1877—1880. gr. 8⁰, XCIII—215 p. avec pl. et portr. Lyon, imp. Mougin-Rusand.

Annuaire des Côtes-du-Nord, publié par la Société archéologique du département. 45e année. 1880. Nouv. série. T. 30. 18⁰, 278 p. Saint-Brieuc, Proud'homme.

Antiquités Scandinaves. (Chron. des Arts 35.)

Armellini, R. Le catacombe romane descritte. Roma, tip. M. Armanni. 8⁰, 432 p. con una pianta. L. 5.

Atti della Reale Accademia di belle arti in Venezia, anno 1879. 8⁰, 64 p. Venezia, tip. di M. Visentini.

Babélon, E. Miroir étrusque. (Gaz. archéol. 3.)

Barelli, C. V. Recenti scoperte. (Archiv. stor. Lombardo VI, 4.)

Bartlett, William Rimmer. (Americ. Art Review 11. 12.)

Baye, J. de. L'Archéologie préhistorique. gr. 8⁰, X—417 p. avec 59 fig. et 5 pl. Paris, Leroux.

Becker, F. Die heidnische Weiheformel D. M. (Diis manibus, sc. sacrum) auf altchristlichen Grabsteinen. Ein Beitrag zur Kenntniss des christl. Alterthums. Mit vielen (eingedr.) Abbild. in Holzschn. gr. 8⁰. 68 S. Gera, Reisewitz. M. 2. 40.

Benndorf, O. Die Museumsfrage in Olympia. (Augsb. Allg. Zeitg. 299.)

Berger, Chr. Pergamon. (Augsb. Allg. Zeitg. Beil. 281. 282.)

Bertrand, A. L'Autel de Saintes et les Triades gauloises. 8⁰, 45 p. avec 5 pl. et 16 vign. Paris, imp. Pillet et Domoulin. (Extr. de la Revue archéologique, juin, juillet et août 1880.)

Bilderbogen, kunsthistorische. Für den Gebrauch bei akadem. und öffentl. Vorlesungen, sowie beim Unterricht in der Geschichte und Geschmackslehre an Gymnasien, Real-, Kunst- und Gewerbeschulen zusammengestellt. 1. Suppl.: Die Kunst des 19. Jahrh. 2.—6. (Schluss-) Lfg. qu. f⁰. (60 Holzsch.-Taf. m. 1 Bl. Text.) Leipzig, Seemann. à M. 1.

Bötticher, Ad. Die Zukunft der Funde in Olympia. (Gegenwart 47.)

Bone, K. Das römische Castell in Deutz oder Deutz zur Zeit der Römer auf Grund der neuesten Entdeckungen und Funde dargestellt. Mit 1 lith. Taf. gr. 4⁰, 28 S. Köln, Bachem in Comm. M. 1.

Bosc, E. Dictionnaire général de l'archéologie et des antiquités chez les divers peuples. 18⁰, 576 p. avec 450 fig. Paris, Firmin-Didot et Cie.

Bretagne (la) artistique, pittoresque et littéraire, courrier de l'art et de la curiosité dans les départements de l'Ouest. 1re année. No 1. Juillet 1880. gr. 8⁰, 48 p. avec 4 pl. hors texte et grav. Nantes, imp. Forest et Grimaud. (Abonn.: France, un an, 48 fr.; étranger, 52 fr. Chaque numéro se vend sép. — Mensuel.)

Die Bronzen von Olympia. (Augsb. Allg. Zeitg., Beil. 289.)

Brouchoud, C. Le Tumulus de Solaise et l'Ager octaviensis. 8⁰, 16 p. et carte. Tours, imp. Bouserez. (Extr. des Comptes rendus du congrès tenu à Vienne par la Soc. franç. d'archéologie en sept. 1879.)

Bulletin et mémoires de la Société archéologique du département d'Ille-et-Vilaine. T. 14. 8⁰, XXV—362 p. avec 7 pl. et carte. Rennes, imp. Catel et Cie.

Calandra. Di una necropoli barbarica scoperta a Testona. (Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino. Vol. IV, fasc. 1.)

Calandra, Cl. ed E. Di una necropoli barbarica scoperta a Testona: memoria. Torino, Stamp. G. B. Paravia e Co. 8⁰, 39 p. con 4 tav.

Champfleury. Des personnifications du roman de Renart dans la décoration des monuments religieux. (Gaz. d. B. Arts XI.)

Chennevières, Ph. de. Les décorations du Panthéon. (Gaz. d. B. Arts X ff.)

Chennevières, H. de. Jean Nicolas Servandoni, ordonnateur des fêtes publiques. (Rev. des Arts décor. 6.)

Claretta. I marmi scritti di Torino e suburbio, dai bassi tempi alla metà del secolo XVIII (cont.). (Atti della Soc. di Arch. e Belle Arti per la prov. di Torino. Vol. IV, fasc. 1.)

Commission historique et archéologique du département de la Mayenne. Procès-verbaux et documents. T. 1. (1878—1879.) 8⁰, 107 p. avec fig. Laval, imp. Moreau.

Congrès archéologique de France. 46e session. Séances générales tenues à Vienne, en 1879, par la Société française d'archéologie pour la conservation et la description des monuments. 8⁰, LV—1602 p. et pl. Paris, Champion.

Coppi. Lo scavo e gli oggetti della terramara di Gorzano. (Atti della R. Accademia delle scienze di Torino. Vol. XV, disp. 5a.)

Corblet, J. L'immersion et l'infusion baptismale; études historique et archéologique. (Rev. de l'art chrét. XXX ff.)

Courajod, L. Fragments des mausolées du comte de Caylus et du marquis du Terrail, conservés au musée du Louvre. 8⁰, 15 p. et grav. Paris, Champion. (Extr. du journ. „L'Art", No 209.)

Da Silva, J. Notice sur les monuments méga-

lithiques du Portugal. 8⁰, 5 p. Paris, imp. Chaix et Ce. (Association franç. pour l'avancement des sciences. Congrès de Montpellier, 1879.)

Debruyn, H. Archéologie religeuse appliquée à nos monuments nationaux. 2 vol. 8⁰, XVIII—348 et 357 p. avec fig. dans le texte. Bruxelles, Devaux et Ce. fr. 15.

Deloche, M. Dissertation sur un anneau-cachet d'or mérovingien orné, au chaton, d'une cornaline gravée antique. 8⁰, 8 p. avec fig. Paris, imp. Pillet et Dumoulin. (Extr. de la Revue archéologique, juillet 1880.)

Desjardins, E. Sept inscriptions inédites du cabinet de M. de Torcy, à Dijon. 8⁰, 7 p. Paris, imp. Pillet et Dumoulin. (Extr. de la Revue archéologique, sept. 1880.)

Dessau, H. Di una iscrizione imperiale dell' Africa. (Bullet. dell' inst. di corr. arch. IX.)

Dictionnaire historique et archéologique du département du Pas-de-Calais. Publié par la commission départementale des monuments historiques. Arrondissement de Saint-Pol. T. 2. 8⁰, 399 p. Arras, Sueur-Charruey.

Dütschke, H. Die archäologische Forschung und das neue deutsche Reich. Vortrag, gehalten zur Feier des Sedantags am 2. Sept. 1880 in der Aula des Victoria-Gymnasiums zu Burg. gr. 8⁰, 12 S. Burg, Hopfer. M. —. 20.

Ergebnisse, die, der Ausgrabungen zu Pergamon. Vorläufiger Bericht von A. Conze, C. Humann, R. Bohn, H. Stiller, G. Lolling und O. Raschdorff. Mit 7 Taf. (3 Holzschn., 1 Radirg., 1 Lichtdr. u. 2 Kupfer-Lichtdr.). (Aus: „Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen".) f⁰. (III—120 S. mit eingedr. Holzschn.) Berlin, Weidmann. M. 12.

Falke, J. v. Hellas und Rom. Eine Culturgeschichte des classischen Alterthums. 26.—35. (Schluss-) Hft. f⁰. (XII u. S. 257.—346 m. eingedr. Holzschn. u. Holzsch.-Taf.) Stuttgart, Spemann. à M. 1. 50.

— — Hellas und Rom. Eine Culturgeschichte des classischen Alterthums. 2. unveränd. Ausg. (In ca. 30 Hftn.) 1. Heft. f⁰. Stuttgart, Spemann. M. 1. 50.

Flasch, A. Phineus auf Vasenbildern. (Archäol. Zeitung 3.)

Förster, B. Die bisherigen Ergebnisse der Ausgrabungen zu Pergamon. (Preuss. Jahrbücher 46, 4.)

— — Die Ausgrabungen in Olympia. (Zeitschr. f. bild. K., B. 44.)

Fourdrignier, E. Sur les sépultures doubles de Thuizy (Marne), époque gauloise. 8⁰, 11 p. Paris, Hennuyer. (Extr. des Bullet. de la Soc. d'anthropologie de Paris.)

— — Sur la découverte de deux casques gaulois à forme conique dans les sépultures de Cuperly et de Thuizy (Marne). 8⁰, 12 p. Paris, Hennuyer. (Extr. des Bullet. de la Soc. d'anthropologie.

Friedrich, C. Die Marienbilder der altchristlichen Kunst. (Wartburg 8. 9.)

Furtwängler, A. Weisse attische Lekythos. (Archäol. Zeitung 3.)

Garovaglio, A. Ultimi scavi ad Angera e vicinanze. Scoperta a Brebbia. (Arch. stor. lomb. 111.)

Geffroy, A. Marques de briques romaines. 8⁰, 16 p. Paris, imp. Pillet et Dumoulin. (Extr. de la Revue archéologique, août 1880.)

Grimouard de Saint-Laurent. De quelques irregularités longtemps usitées dans la représentation de la nativité de Notre-Seigneur. (Rev. de l'art chrét. XXX ff.)

Hamart et Benet. Le Mont de Hermes; les Francs et les Romains; Fouilles exécutées en 1878 et 1879. 8⁰, 160 p. et 7 pl. Beauvais, Trézel-Roussel. (Extr. des Mém. de la Soc. académique de l'oise.)

Jahresbericht über die Fortschritte der classischen Alterthumswissenschaft v. C. **Bursian.** 8. Jahrg. 1880. 12 Hefte. (21.—24. Bd.) Mit den Beiblättern: Bibliotheca philologica classica. 8. Jahrg. (1881) und Biographisches Jahrbuch für Alterthumskunde. 4. Jahrg. (1881). gr. 8⁰. (1. Hft., 23. Bd., S. 1—96.) Berlin, Calvary & Co. M. 30.

Kekulé, R. Das Leben Friedr. Gottl. Welcker's. Nach seinen eigenen Aufzeichnungen u. Briefen. Mit einem Bildniss Welcker's in Radirung von L. Otto. gr. 8⁰, VIII—519 S. Leipzig, Teubner. M. 10. 80.

Klitsche de la Grange, A. Intorno ad alcuni sepolcreti arcaici rinvenuti nei monti delle allumiere presso Civitavecchia: memoria. 4⁰, 8 p. con 1 tav. Roma, tip. Artero e C.

Köhler, H. Polychrome Meisterwerke der monumentalen Kunst in Italien vom V.—XVI. Jahrh. Dargestellt durch 12 perspectiv. Ansichten in Farbendr., m. erläut. Text. Durch die Munificenz der königl. preuss. Regierung unterstützt. 5. u. 6. (Schluss-) Lfg. Imp. f⁰. (à 2 Chromolith. m. je 5 Bl. deutschem, franz., engl. u. ital. Text.) Leipzig, Baumgärtner. à M. 36.

Köhler, S. R. R. Swain Gifford. (Americ. Art Review 10.)

— — Wilhelm Leibl. (Americ. Art Rev. 11.)

Koop, W. Le antichità private dei Romani: trad. con note ed aggiunte di N. Moreschi. Milano, U. Hoepli. 8⁰, 10 p. L. 1. 50.

Kraus, F. X. Synchronistische Tabellen zur christlichen Kunstgeschichte. Ein Hülfsbuch für Studirende. gr. 8⁰, III—280 S. Freiburg i. B., Herder. M. 4. 50.

Kunst-Chronik, allgemeine Wochenschrift für Kunst, Kunstgewerbe und Literatur. Herausg. und Red. H. **Kábdebo.** 3. Jahrg. Oct. 1880 bis Sept. 1881. 52 Nrn. (1½ B. mit eingedr. Abbild.) gr. 4⁰. Wien, Waldheim in Comm. fl. 22.

Kunstdenkmale, die mittelalterlichen, Bartfelds. (Literar. Berichte a. Ungarn IV, 3.)

Lenormant, Franç. Pélée et Atalante. (Gazette archéol. 3.)

Luckenbach, H. Das Verhältniss der griech. Vasenbilder zu den Gedichten des epischen Kyklos. (Aus: „Jahrb. für class. Philologie", 11. Suppl.-Bd.) gr. 8⁰, 148 S. Leipzig, Teubner. M. 3. 60.

Lyon-revue, recueil littéraire, historique et archéologique, sciences et beaux-arts. 1re année. No 1. Juillet 1880. gr. 8⁰, 64 p. Lyon, imp. Storck. (Abonn.: Lyon, un an, 20 fr.; dép., 22 fr.; étranger, le port en sus. Un num., 2 fr. Paraît à la fin de chaque mois.)

Magazine of Art. Illustrated. Vol. 3. 8⁰. London, Cassell. 10 s. 6 d.

Maret, A. de. Fouilles de la grotte au Placard, près de Rochebertier (Charente). 8⁰, 19 p. avec fig. et 2 pl. Tours, imp. Bouserez. (Extr. des Comptes rendus du congrès tenu à Vienne par la Soc. franç. d'archéologie en sept. 1879.)

Mariette, A. Catalogue général des monuments d'Abydos découverts pendant les fouilles de cette ville. 4⁰, VIII—598 p. avec fig. et pl. photogr. Paris, imp. nat.

Marinelli. Sugli ultimi scavi di Zuglio. (Atti dell' Accademia di Udine pel triennio 1872 a 1875. Serie II, vol. III.)

Maury, A. La vieille civilisation scandinave, d'après les recents travaux des archéologues

sur les invasions des Normands. (Revue des deux mondes 2.)

Meyer, W. Zwei antike Elfenbeintafeln der k. Staatsbibliothek in München. (Aus: „Abhandlungen der k. bair. Akademie der Wissensch.") gr. 4°. (84 S. mit 3 Lichtdr.-Taf.) München 1879, Franz in Comm. M. 4.

Minervini. I. Scoperte napoletane. II. Scavi di Suessula. (Archivio storico per le provincie napoletane. Anno IV, fasc. 3.)

Minton, S. The Great Pyramid: a Lecture. 8°. London, E. Stock. 6 d.

Molon, Fr. Archeologia preistorica. I sette comuni del Vicentino. (Nuova antologia, XXII, 19.)

Morse, E. S. Les Dolmens du Japon. Traduit de l'anglais par **Poly.** 8°, 12 p. Vesoul, imp. Suchaux. (Extr. du Bull. de Soc. d'agriculture, sciences et arts de la Haute-Saône.)

Müntz, Eug. Raphael archéologue et historien d'art. (Gaz. d. B. Arts, X ff.)

Neues über die Grabhügelerbauer in Nordamerika. (Ausland 41.)

Norton, C. E. Notes of Travel and Study in Italy. New edit. 16°. (Boston.) London. 6 s.

Nover, J. Bedeutung und Nachwirkung germanischer Mythologie. Vortrag. (Sammlung gemeinverständl. wissensch. Vorträge, herausg. von R. Virchow u. Fr. v. Holtzendorff. 354. Hft.) gr. 8°, 32 S. Berlin, Habel. M. —. 50.

Pallas. Zeitschrift des Kunst-Gewerbe-Vereins zu Magdeburg. Red.: L. **Clericus.** 1. Jahrg. Oct.—Dec. 1880. 3 Nrn. (B.) gr. 4°. Magdeburg, Faber in Comm. M. 1.

Pasini, P. Due iscrizioni romane a S. Marco. (Arch. veneto XX, 1.)

Perkins, Ch. Ancient literary sources of the history of the formative arts among the Greeks: The Hiliades, Trophonios and Agamedes. (Americ. Art Rev. 11.)

Pinches, Th. G. The Balawat gates and their relation to Assyrian art. (Americ. Art Rev. 12.)

Piot, Ch. Un cimetière nervo-romain à Jumet. (Bull. d. comm. roy. d'art et d'archéol. Bruxelles XIX, 5. 6.)

Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1648—1793), publiés par la Société de l'histoire de l'art français, d'après les registres originaux conservés à l'École des beaux-arts, par M. A. de **Montaiglon.** T. 3. (1689—1704.) 8°, 420 p. Paris, Baur.

Publications de la société historique et archéologique dans le duché de Limbourg. Tome XXI. 1879. 8°. (549 bl. met houtsneden tusschen den tekst en 1 gelith. uitsl. plaat.) Ruremonde, J. J. Romen et fils. fr. 4. 50.

Publicationen, die kunsthistorischen der Krakauer Akademie d. Wissenschaften. (Fr. v. Papée in Mitth. d. Inst. f. österr. Geschichtsf. II, 1.)

Quarenghi, C. Le mura di Roma; con una pianta direttiva alle cinte Serviana ed Aureliana ed alla città Leonina. 24°, 210 p. Roma, E. Loescher e Ce. L. 2.

Randon, L. Essai sur l'histoire de l'art en France. 8°, 22 p. Amiens, imp. Jeunet. (Extr. du Bull. de la conférence litt. et scientif. de Picardie, mars-avril 1880.)

Rayet, O. Monuments de l'art antique, publiés sous la direction de M. O. Rayet. Livr. 1. f°, IV—72 p. et 15 pl. en héliogr. Paris, Quantin. (Ce recueil paraîtra en 6 livr., comprenant chacune 15 pl. avec notices explicatives.) à fr. 25.

— — Plaques votives en terre cuite trouvées à Corinthe. (Gaz. archéol. 3.)

Recherches archéologiques dans le sud de l'Inde. 8°, 6 p. Nancy, imp. Berger-Levrault et Ce. (Extr. de la Revue maritime et coloniale.)

Reiss, W. und A. **Stübel.** Das Todtenfeld von Ancon in Perú. Ein Beitrag zur Kenntniss der Kultur und Industrie des Inca-Reiches. Nach den Ergebnissen eigener Ausgrabungen. Mit Unterstützung d. Generalverwaltung d. königl. Museen. (In circa 10 Lfgn.) 1. Lfg. gr. f°. (1 lith. u. 9 chromolith. Taf. mit 10 Bl. Taf.-Erklär.) Berlin, Asher & Co. M. 30. (Auch in engl. Sprache.)

Revue des antiquaires, des artistes et des archéologues. 1re année. No 1. 1er mai 1880. gr. 4°, à 2 col., 8 p. Marseille, imp. Doucet. (Abonn.: Marseille, un an, fr. 6; dép., fr. 7; étranger, le port en sus. Paraît le 1er et le 15 de chaque mois.

Rohault de Fleury, G. Un tabernacle chrétien du Ve siècle. (Rev. de l'art. chrét. XXX.)

Roman, J. L'Époque préhistorique et gauloise dans le département des Hautes-Alpes. 8°, 39 p. Tours, imp. Bouserez. (Extr. des Comptes rendus du congrès tenu à Vienne par la Soc. franç. d'archéologie en sept. 1879.)

Ròndani, A. Saggi di critiche d'arte. Firenze, tipogr.-editr. della „Gazz. d'Italia." 16°, 452 p. L. 5.

Roscher, W. H. Die „Schlangentopfwerferin" im Gigantenfries von Pergamos. (Augsb. Allg. Zeit., Beil. 311.

Rosenberg, A. Die Hauptströmungen in der bildenden Kunst der Gegenwart. (Grenzboten 44.)

Das hl. Sacrament der Taufe in der Beziehung zur kirchlichen Kunst. (Kirchen-Schmuck 11.)

Salinas, A. Di alcune iscrizioni Cefalutane del sec. XIII. (Arch. stor. siciliano IV, 3.)

Sayce, A. H. The earliest Rock-Hewn Monument in Asia Minor. (Academy 434. 435.)

Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift. 37.—40. Bericht des Vereins für das Museum schles. Alterthümer. Herausgeg. von **Luchs.** gr. 8. (S. 233—344 m. 10 Steintaf.) Breslau, Trewendt, 1878—79. M. 4.

Schliemann, H. Ilias, Stadt und Land der Trojaner. Forschungen und Entdeckungen in der Troas und besonders auf der Baustelle von Troja. Mit einer Selbstbiogr. des Verf., einer Vorrede von R. Virchow und Beiträgen von P. Acherson, H. Brugsch-Bey, E. Burnouf, F. Calvert, A. J. Duffield, J. P. Mahaffy, M. Müller, A. Postolaccas, A. H. Sayce u. R. Virchow. Mit ca. 1800 Abbild., Karten u. Plänen in Holzschn. und Lith. Lex. 8°, XXIV—880 S. Leipzig. Brockhaus. M. 42.

Schneider, R. Die Geburt der Athena. (Abhandlungen des archäolog.-epigraph. Seminars der Universität Wien, herausgeg. von O. Benndorf und O. Hirschfeld. I.) gr. 8°. Mit 7 (1 rad. u. 6 Holzschn.-) Taf. (46 S.) Wien, Gerold's Sohn.

Schöner, R. Die Geschichte der pompejanischen Ausgrabungen. (Augsb. Allg. Ztg., Beil. 248 ff.)

Schreiber, Th. Ludovisische Antiken I. Paris und Oinone, ein hellenistisches Reliefbild. (Archæol. Zeitung 3.)

Soldi, E. Les arts du moyen-âge. (L'Art 300 ff.).

Stark, K. B. Vorträge und Aufsätze aus dem Gebiete der Archäologie und Kunstgeschichte. Nach dem Tode des Verf. herausgegeben von G. **Kinkel.** gr. 8°, VI—509 S. Leipzig, Teubner. M. 12.

Stockbauer. Lettres de Nuremberg. Histoire et développement de la renaissance en Allemagne. (L'Art 297.)

Terninck, A. L'Artois souterrain, études archéo-

logiques sur cette contrée depuis les temps les plus reculés jusqu'au règne de Charlemagne. T. 2. 8⁰, 302 p. avec 1 carte et 16 pl. T. 3. 8⁰, 306 p. et 17 pl. Arras, imp. Laroche. 4 fr. le vol.

— — Promenades archéologiques et historiques sur les chaussées romaines des environs d'Arras (route de Lens). 8⁰, 237 p. et pl. Arras, imp. Laroche.

Trendelenburg, A. Iris in den Giebelgruppen des Parthenon. (Archäol. Zeitung 3.)

Van Bastelaer, D. A. Étude sur un reliquiaire phylactère du XIIe siècle. (Ann. de l'Acad. d'archéologie de Belgique. XXXVI. 3e série, tome VI, 1re livr.)

— — Rapport sur l'excursion faite par la Société archéologique de Charleroi, le 12 sept. et le 21 oct. 1878. (Sobre-sur-Sambre. — Montignies-Saint-Christophe. — Hautes-Wihéries. — La Buissière. — Fontaine-Valmont. — Leers-Forteau. — Ragnies. — Biercée.) 8⁰, 190 p. et 23 pl. Mons, H. Manceaux. fr. 3.

— — Une tombe germanique découverte et méconnue en 1851, à Bernissart, village du Hainaut. 8⁰, 30 p. et 1 pl. Mons, Dequesne-Masquillier. fr. 1. (Extr. des Ann. du cercle archéolog. de Mons.)

Véron, Th. Dictionnaire Véron, organe de l'Institut universel des sciences, des lettres et des arts du XIXe siècle. Feu les savants, les littérateurs et artistes du XIXe siècle (de A à L), suivis du Salon de 1880. (6e ann.) 12⁰. VII, 1047 p. Paris, Bazin. fr. 7. 50.

Voulot, F. Sur deux mégalithes vosgiens et les signes gravés sur les roches. 8⁰, 10 p. Paris, imp. Hennuyer. (Extr. des Bull. de la Soc. d'anthropologie.)

Wedmore, Fr. Notes by Mr. Ruskin on Samuel Prout and Will. Hunt. (Academy 438. 439.)

— — Studies in English Art. Second Series: Romney, David Cox, G. Cruikshank, W. Hunt, Prout, Meryon, B. Jones, A. Moore. 8⁰, 246 p. London, Bentley. 7 s. 6 d.

Yriarte, Ch. Florence: l'Histoire, les Médicis, les Humanistes, les Lettres, les Arts. Orné de 500 grav. et 6 pl. 1re partie, cont. les feuilles 1 à 6, 13 à 15, 17 à 20, 23 à 30, 34 à 36. 4⁰, 184 p. avec 24 grav. hors texte et pl. Paris, Rothschild. fr. 30. (La 2e partie paraîtra au commencement de décembre 1880.)

Zapf, L. Archäologische Räthsel. (Augsb. Allg. Zeitg. 225. 226.).

Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg. Herausgeg. von dem Verwaltungs-Ausschusse desselben. 3. Folge. 23. u. 24. Hft. gr. 8⁰. Innsbruck, Wagner. fl. 10. (23. [150 S. m. 1 lith. Karte] 1879. fl. 4; 24. [III—364 S. m. 2 Stahlst.] fl. 6.)

IIa. Nekrologie.

Adam, Eugen, Maler. (Augsb. Allg. Zeit., Beil. 274—275.)

Anschütz, Hermann, Maler. (C. A. Regnet: Zeitsch. f. bild. K. XVI, B. 1.)

Campori, Cesare, Kunstschriftsteller. (Matteo Ricci in Arch. stor. ital. V.)

Cogniet, Léon, Maler. (Chron. d. Arts 37.)

Jacquemart, Jules, Radirer und Aquarellist. (L. Gonse: Chron. des Arts 31.)

Lessing, K. F., Maler. (Rud. Redtenbacher: Zeitsch. f. bild. Kunst XVI, 2.)

— — (J. P. Richter: in Daheim XVII, 1; M. Schassler: in unsere Zeit 10.)

Lessing, (Dohme: in Westermann's illustr. Monatsheften IX.)

Oppler, Edwin, Architekt. (A. Haupt: Deut. Bauzeitg. 81.)

Peisse, Hippolyte, Conservator an der École des Beaux-Arts in Paris. (Chron. d. Arts 33.)

Scheu, Ludwig, Architekt. (Deut. Bauzeitg. 92.)

Timbal, Ch., Maler. (Chron. d. Arts 37.)

Visconti, P. Herc., Archäologe. (Chron. d. Arts 33.)

Wappers, Gustav, Maler. (Herm. Billung: histor. Jahrbuch, 5. Folge, X.)

III. Architektur.

Akademie, die preussische, des Bauwesens. (Deut. Bauzeitg. 85 ff.)

L'Arc triomphal construit sur l'emplacement de l'Ancienne Porte de Schaerbeek à Bruxelles. (Journ. d. B. Arts 17.)

Baukunde d. Architekten. Unter Mitwirkung von Fachmännern der verschiedenen Einzelgebiete bearb. von den Herausgebern der Deutschen Bauzeitung und des deutschen Baukalenders. Mit etwa 1608 (eingedr.) Holzschn. 1. Thl. gr. 8⁰, VIII—587 S. Berlin, Tösche in Comm. M. 10.

Baukunst der Renaissance. Entwürfe von Studirenden der technischen Hochschule zu Berlin unter Leitung von T. C. Raschdorff. Mit 65 (Lichtdr.-) Taf. f⁰. (5 S.) Berlin, Wasmuth. M. 40.

Berghuis, F. Lz. Bouwkundige studiën, ontwerpen, plattegronden, opstanden en enkele doorsneden van verschillende soort van woonhuizen op vrij staande terreinen. Met korte omschrijvingen, 14 ontwerpen, tezamen 48 fig. 4⁰. (24 bl. en 20 gelith. pl.) Arnhem, K. van der Zande. f. 2. 50.

Bethke, H. Decorativer Holzbau. Neue Folge. Eine Sammlung von allen in der Praxis vorkommenden Baulichkeiten, als: Villen, Gartenhäuschen, Lauben etc. 17.—20. (Schluss-) Lfg. gr. f⁰. (à 5 Steintaf.) Stuttgart, Wittwer. à M. 3. 60.

Boito, A. Architettura del medio evo in Italia, con Introduzione sullo stile futuro dell' architettura italiana. 8⁰, XLVI—331 p. con 32 litogr. Milano, U. Hoepli. L. 10.

Brandes, K. Das ehemalige fürstl. Lustschloss Salzdahlum und seine Ueberreste. Geschichtsabriss und Beschreibung. Mit 9 Holzschn. Herausg. von dem Ortsverein für Geschichte und Alterthumskunde zu Braunschweig und Wolfenbüttel. gr. 4⁰, IV—34 S. Wolfenbüttel, Zwissler. M. 2.

Brennecke, A. K. Ed. R. Voigtel, Dombaumeister zu Cöln. (Ueber Land u. Meer 3.)

Breymann, G. A. Allgemeine Bau-Constructionslehre mit besonderer Beziehung auf das Hochbauwesen. Ein Leitfaden zu Vorlesungen und zum Selbstunterricht, neu bearb. von H. Lang. 1. Thl. Constructionen in Stein. 5. gänzlich umgearb. Aufl. Mit Abbild. der evangel. Kirche in Baden-Baden in Farbendr., 596 (eingedr.) Holzschn. u. 105 (lith.) Fig.-Taf. 11. und 12. (Schluss-) Lfg. gr. 4⁰. (VI u. S. 241—312 mit eingedr. Holzschn. u. 13 Steintaf.) Stuttgart. G. Weise. à M. 1. 50.

Campori. La cappella Estense del duomo di Modena: memoria. (Atti. Mem. delle RR. Deput. di storia patria per le provincie dell' Emilia. Nuova serie, vol. V, parte I.)

Charles, R. Les Artistes manceaux de l'église Saint-Pierre-de-la-Cour d'après des documents

inédits (1471—1574). 8⁰, 43 p. avec grav. Tours, impr. Bouserez. (Extr. du Bull. monum., Nos 1 et 2, 1880.)

Claretie, J. La salle du Jeu de paume à Versailles. (Chron. des Arts 36.)

Dankwarderode, die Burg Heinrich's des Löwen in Braunschweig. (Arch. f. kirchl. Kunst 10.)

Desjardins, E. Les Monuments des thermes romains de Luxeuil. 8⁰, 55 p. et grav. Paris, Champion. (Leçons professées à l'École pratique des hautes études, à la Sorbonne. Extr. du Bull. monum., 1879—1880.)

Dohme, R. Filarete's Traktat von der Architektur. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen. I. Suppl.)

Dollinger, C. Architektonische Reise-Skizzen. Neue Folge. (In ca. 3 Hftn.) 1. Hft. f⁰. (6 Steintaf.) Stuttgart, Wittwer. M. 4.

Dresden und seine Hochbauten. (Aus: „Die Bauten, techn. und industriellen Anlagen von Dresden".) Herausgeg. von dem sächs. Ingenieur- und Architekten-Verein und dem Dresdener Architekten-Verein. Mit 253 (Holzschn.-) Illustr. im Text und 4 lith. Beilagen. 8⁰, IV—442 S. Dresden, Weinhold & Söhne. M. 15.

Förg. Ueber die Verjüngung u. Schwellung der Säulen. (Deut. Bauzeitg. 89.)

Göler von Ravensburg, Fr. Geschichte des Cölner Domes. (Grenzboten 42.)

Gout, P. L'œuvre de Viollet-le-Duc. 8⁰, 62 p. avec 21 fig. Paris, Ve Morel et Ce. (Extr. de la Gaz. des beaux-arts, juin, août et sept. 1880.)

Grimm, H. Das von Lucae erbaute neue Opernhaus zu Frankfurt a. M. (Deut. Rundschau VII, 2.)

Gugel, E. Architectonische vormleer. 1e deel. De vormen der buiten-ordonnantien in 60 platen met beschrijving. 8⁰, 4—IV en 77 bl.; Atlas. f⁰, 60 pl. in photolith.) Amsterdam, C. L. Brinkman. f. 6. 65.

Guilhermy, F. de. Description de la Sainte-Chapelle. 4e éd. 12⁰, 79 p. et 6 grav. par M. Gaucherel. Paris, imp. Capiomont et Renault.

Helmken, F. Th. Der Dom zu Cöln, seine Geschichte, Construction, bildl. Ausschmückung und Kunstschätze. Aus der geschichtl. u. beschreib. Dom-Literatur sowie den amtl. Bauberichten kurz zusammengetragen. Festbüchlein zur Vollendungsfeier des Domes 15. Oct. 1880 und Führer für die Besucher. 8⁰. (65 S. m. eingedr. Holzsch. u. 2 Holzschn.-Taf.) Cöln, Boisserée. M. 1. 50.

Jäklin, D. Geschichte der Kirche St. Georg bei Räyüns und ihre Wandgemälde. qu. 8⁰. (31 S. mit 24 Lichtdr.-Taf.) Chur, Kellenberger M. 12.

Klasen, L. Grundriss-Vorbilder von Gebäuden aller Art. Handbuch für Baubehörden, Bauherren, Architekten, Ingenieure, Baumeister, Bauunternehmer, Bauhandwerker und techn. Lehranstalten. Mit ca. 100 Taf. in Photolith. und vielen in den Text gedr. Abbild. 2.—7. Lfg. gr. 4⁰. (S. 17—112 mit 24 Photolith.) Leipzig, Baumgärtner. à M. 3.

Kölner Dom. Zum 15. October 1880. (Deut. Bauzeitung 83.)

Lampertico, Fedele. Su Andrea Palladio. Discorso. (Archiv. stor. ital. V.)

Lehfeldt, P. Lauf- u. Springbrunnen. (Westermann's illust. Monatsh. XI.)

Lind. C. Vom Schlosse Velthurns. (Mitth. der Centr.-Com., N. F., VI, 4.)

Lübke, W. Bodenbeleg für den Dom zu Köln. (Augsb. Allg. Zeit., Beil. 310.)

— Eine Villa der Renaissance. (Westermann's illust. Monatsh. X.)

Maillet du Boullay, C. L'Architecture de la Renaissance. Discours de réception à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen, prononcé dans la séance du 5 mars 1880. Suivi de la réponse de M. Félix, président de l'Acad. gr. 8⁰, 40 p. Paris, imp. Quantin et Ce.

Mella. Battisteri di Agrate-Conturbia e di Albenga. (Atti della Soc. di Arch. e Belle Arti per la prov. di Torino. Vol. IV, fasc. 1.)

Müller, F. O. Die Baugeschichte der Sebastianskirche zu Magdeburg. gr. 8⁰. (37 S. m. 4 Steintaf.) Magdeburg, Klotz. M. 1.

Navier. Mechanik der Baukunst oder Anwendung der Mechanik auf das Gleichgewicht von Bau-Constructionen. Nebst einem Anhang, bearb. von G. Westphal u. A. Töppel. Uebersetzung aus dem Französ. von G. Westphal. Mit einer Vorrede von N. Rühlmann. 3. (Titel-) Aufl. der Uebers. Mit vielen (eingedr.) Holzschn. gr. 8⁰. XXIII—589 S. Hannover, Helwing M. 6.

Neumann, jun., Fr. Die Barockbauten Wiens. Eine Sammlung der hervorragendsten Profan- und Kirchenbauten aus dem 17. und 18. Jahrh. 1. Lfg. f⁰. (6 Bl. in Lichtdr. m. 1 Bl. Text.) Wien, Taffé. M. 6.

Norton, C. E. Historical Studies of Church Building in Middle Ages: Venice, Siena, Florence. 8⁰, 326 p. London, Low. 15 s.

Opernhaus, das neue, in Frankfurt am Main. (Zeitschr. f. bild. K. (B. 7 ff.)

Opernhaus, das neue, in Frankfurt a. M. (Deutsche Bauzeitung 95.

Overzicht van de geschiedenes der bouwkunst. (Kunstchronik, 13. 14.)

Pausaniae descriptio arcis Athenarum, in usum scholarum ed. O. **Jahn.** Ed. II, recognita ab A. **Michaelis,** aucta cum aliis tabulis tum forma arcis ab J. A. **Kaupert** descripta. 4⁰. VI—70 S. m. eingedr. Holzschn., 2 Kpfr.- u. 6 Lichtdr.-Taf.) Bonn, A. Marcus. M. 5.

Perrot, K. H. Die Vollendung des Domes zu Köln und der projektirte Ausbau des Südthurmes am Münster zu Strassburg, sowie des Hauptthurmes am Münster zu Ulm, nebst Vorschlägen zur Bildung eines Central-Vereins zur Erhaltung und Herstellung nationaler Baudenkmäler. gr. 4⁰. (23 S.) Strassburg, Vomhoff. M. —. 80.

Piette, A. La Maison du Temple à Soissons. 8⁰, 24 p. Soissons, imp. Michaux.

— — Le Château de Saint-Gobain, son origine et sa destruction. 8⁰, 18 p. Soissons, imp. Michaux.

Pound, C. A. Architecture and How it Arose. With a Model for the Gothic. 16⁰. London, Marlborough. 3 s. 6 d.

Pulgher, D. Les anciennes églises byzantines de Constantinople. Relevées, dessinées et publiées. 7. et 8. livr. (fin). f⁰. (7 Steintaf., wovon 2 in Farbendruck.) Mit Text. Lex.-8⁰., IV—45 S. Wien, Lehmann Wentzel. à fl. 8 (cplt.: fl. 64).

Raupp, K. Münchner Neubauten. (Augsb. Allg. Zeitg. 231—233.)

Rogge, W. Die St. Marienkirche zu Rostock. Ein Beitrag zur Geschichte des mittelalterlichen Backsteinbaues in Norddeutschland. (Arch. f. kirchl. Kunst 10 ff.)

Ronchini. Il palazzo dell' Arena di Parma: memoria. (Atti e Mem. delle RR. Deput. di storia patria per le provincie dell' Emilia. Nuova serie, vol. V, parte I.)

Rotta, P. Cenni illustrativi intorno all' antica basilica di S. Vicenzo in Prato in Milano. Milano, tip. Lombardi. 8⁰, 23 p. con carta topogr.

Sammel-Mappe hervorragender Concurrenz-Entwürfe. 1. Hft.: Concerthaus zu Leipzig. (25 Bl. in Lichtdr. m. 3 S. Text.) f⁰. Berlin, Wasmuth. M. 12. 50.

Sassi, D. Il palazzo Carignano: ricordi storici. Torini. tip. De Rossi. 8⁰, 7 p. (Dagli Atti della Società „La Filotecnica".)

Sauvageot, Cl. Viollet-le-Duc et son œuvre dessiné. (Encyclopédie d'archit. 8. 9 ff.)

Schmidt, O. Die Baumaterialien. Mit besond. Berücksicht. der physikal. u. chem. Eigenschaften, sowie den neueren Entdeckungen und Erfahrungen. Als Lehrbuch für tech. Unterrichtsanstalten u. zum Selbstunterricht für Baubeflissene bearb. Mit Abbild. und 1 (lith.) Taf. gr. 8⁰, VIII — 215 S. Berlin, Hofmann. M. 3.

Schneegans, A. Die Dome zu Köln und Strassburg. (Gegenwart 42.)

Schoy, A. Église de N.-D. au sablon à Bruxelles. (Journ. d. B. Arts 17.)

Schuster, H. Skizze zum Vollendungsbau des Münsters zu Strassburg, nebst Erläut. nach dessen Tode herausgeg. von P. Bartholdy. Mit 2 Lichtdrucken von J. Krämer in Kehl. f⁰, 10 S. Strassburg, Schultz & Co. M. 3.

Schuster, J. H. Zur Vollendung des Strassburger Münsters. (Zeitsch. f. bild. K. XVI, B. 1.)

Springer, A. Die Vollendung des Kölner Domes. (Im neuen Reich 42.)

Tabellen und Hülfswissenschaften zur Baukunde d. Architekten und Ingenieurs. Unter Mitwirkung von Fachmännern der verschiedenen Einzelgebiete bearb. von den Herausgebern der Deutschen Bauzeitung und des Deutschen Baukalenders. Mit etwa 450 (eingedr.) Holzschn. gr. 8⁰. VIII—507 S. Berlin, 1879, Töche in Comm. M. 9.

Timbs, J. Abbeys, Castles, and Ancient Halls of England and Wales. Re-edited, revised, and enlarged by A. Gunn. With Illust. New edit. 3 vols. 16⁰. London, Warne. à 5 s.

Van Cauwenberghe, E. F. L'église de N.-D. de Pamele à Audenarde et ses restaurateurs. Audenarde, Bevernaege-Van Eechaute XIV, 133. 8⁰. M. 8.

Van Keymeulen, L. Le palais de Marguerite d'Autriche à Malines. (Revue artistique. 1880 à 1881. Nos 3—4. Anvers.)

Die Vollendung des Kölner Domes. (Zeitsch. f. bild. K. 12.)

Wernicke, E. Gröditzberg. Geschichte und Beschreibung der Burg, Ortsnachrichten aus der Umgegend. Mit 5 Illustr. 8⁰, IV—89 S. Bunzlau, Kreuschmer. M. 1.

Wiener Dombau-Verein. (Zeitschr. f. bild. Kunst B. 4.)

Witte, Leop. Der Kölner Dom. (Daheim 49.)

Zanella, G. Vita di Andrea Palladio. Milano, C. Rebeschini e C. 8⁰ 110 p. con ritr. e 4 tav.

IV. Sculptur.

Armstrong, Walter. Alfred G. Stevens. (L'Art 307 ff.)

Boussard, J. Choix de fontaines décoratives. 1re livr. Paris, Ve A. Morel. fr. 30.

Champeaux, A. de. Pierre Berton de Saint-Quentin, maître tailleur de pierres et sculpteur au XVIe siècle. (Gaz. d. B. Arts X.)

Courajod, L. Germain Pilon et le tombeau de Birague par-devant notaires. 8⁰, 12 p. Paris, Champion. (Extr. du journ. l'Art.)

Forgotten gems of the renaissance. (Art Journ. XI.)

Friedrich, C. Die Elfenbeinreliefs an der Kanzel im Münster zu Aachen. (Wartburg 10 ff.)

Grolier, G. Un dessin de Cellini. (L'Art 300.)

Herrineringen van Giavanni Dupré. (Kunstchronik 13 ff.)

Inauguration d'un monument à la fontaine d'Arre (Gard), 20 juin 1880. 8⁰, 12 p. Montpellier, imp. Hamelin. fr. —

Lange, K. Aegineten u. Corrosion. (Archäolog. Zeitung III.)

Lessing, O. Bau-Ornamente der Neuzeit. 1. Lfg. f⁰. (20 Bl. in Lichtdr.) Berlin, Wasmuth. M. 20.

Lobet, J. Inauguration de la statue de Jean Cousin. (L'Art 304.)

Perkins, Ch. C. The victory of Samothrake. (Americ. Art Rev. 10.)

Ricerche sulla tomba del doge Enrico Dandolo a Constantinopoli. (Arch. venet. XIX, 2.)

Roscoe, E. S. The great sculptors of modern Europe. David d'Angers. (Art Journ. IX.)

Schultz, A. Gerhard Heinrich von Amsterdam, Bildhauer in Breslau. (Anz. f. K. d. Vorzeit 10.)

On sculptural proportion. (Art Journ. X.)

Sezanne, G. B. Sovra una statua dell' imperatore Traiano rinvenuta tra i ruderi dell' antica ostra (provincia di Ancona). — Lettera inedita al prof. Fr. Cogorno, pittore genovese, data alle stampe per cura del dott. G. Girotti di Bologna proprietario di essa statua. Bologna, tip. Fava e Garagnani. 8⁰, 7 p.

Das Tiziandenkmal zu Pieve di Cadore. (Illustr. Zeitg. 1947.)

Wernicke, Ew. Zur Familiengeschichte des Veit Stoss. (Anz. f. K. d. Vorzeit 10.)

V. Malerei. Glasmalerei.

Arundel Society. Second ann. publ. 1880. Virgin in Glory with two Saints. From the Altar Piece by Pinturicchio at Monte Oliveto. Drawn by Fattorini, chromolith. by C. Schuetz, print. by Lemercier et Ce.

Aubert, E. La Chapello Sixtine de Michel-Ange. Avant-propos. Rome, imp. F. Capaccini e C. VII p.

Augerot, A. d'. Histoire de la peinture. 12⁰. 122 p. Limoges, C. Barbou.

— — La Peinture et les Peintres célèbres. gr. 8⁰, XLIX—238 p. Limoges, Barbou & Ce.

Balduzzi. Il cardinale Bertrando del Poggetto e Bagnacavallo: memoria. (Atti e Mem. delle RR. Deput. di storia patria per le provincie dell' Emilia. Nuova serie, vol. V, parte I.)

Balze, R. Ingres, son école, son enseignement du dessin; par un de ses élèves (R. Balze); et de ses notes recueillies par P. et A. Flandrin, Lehmann, Delaborde, etc. 8⁰, 26 p. Paris, imp. Pillet et Dumoulin.

Benoit, A. Joachim de Sandrat; Étude sur Claude Gellée et sur son séjour à Rome. 4⁰, 14 p. et portr. Saint-Dié, imp. Humbert. (Extr. du Bull. de la Soc. philomathique vosgienne, année 1879—1880.)

Berggruen, O. Anselm Feuerbach. (Graphische Künste III, 1.)

Billung, H. Gustav Courbet. (Augsb. Allg. Zeitg. 240 ff.)

Bode, W. Adam Elzheimer. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlg. I.)

Brillo, A. Jacopo Da-Ponte, detto il Bassano: cenni biografici-critici. 8⁰, 24 p. Padova, tip. Prosperini.

British Painters of the Eighteenth and Nineteenth Centuries. With 80 Examples of their Work, engraved on Wood. 4⁰, 162 p. London, Bogue. 21 s.

Chaulnes, de. Notice sur les vitraux de l'église de Notre-Dame de Sablé. 8⁰, 29 p. et pl. Mamers, imp. Fleury et Daugin. (Extr. de la Revue hist. et archéolog. du Maine, t. 6, 1879.)

Cornill, O. Der Kopist der Himmelfahrt Mariä von Dürer. (Zeitsch. f. bild. Kunst, B. 7.)

Courajod, L. Observations sur deux dessins attribués à Raphael et conservés à l'Académie des beaux-arts de Venise. 8⁰, 12 p. avec 5 vign. Paris, Champion. (Extr. du journ. l'Art.)

Daneo, G. Raffaello Sanzio Temosforo: discorso. Urbino, tip. della Cappella. 4⁰, 15 p. (Dal periodico „Il Raffaello", anno XII, fasc. III.)

Estermann, M. Glasmaler u. Glasmalerei i. Dienste der Stift Bero-Münster. (Arch. f. Schweiz. Alterthumskunde 4.)

Etchings from pictures by contemporary artists: Briton Rivière, A. R. A. (The Portfolio 129.)

Fétis, E. Un peintre célèbre, qui n'a pas existé. (Bull. d. Comm. roy. d'art et d'archéol. Bruxelles XIX, 5. 6.)

Flaxman, J. Compositions: being Designs in Illustration of the Odyssey of Homer. 8⁰. London, Bell & S. 2 s. 6 d.

Gielen, Jos. Un manuscrit du VIIIe siècle illustré par les deux plus anciens miniaturistes belges mentionnés par l'histoire. (Feuilleton de la bibliogr. Belg. 8. 9. 10.)

Gower, R. The Great Historic Galleries of England. f⁰. Contains 24 permanent photographs of celebrated pictures by the Great Masters. London, Low.

Grimm, H. Raphael's Schule von Athen. (Deut. Rundschau VI, 12.)

Herkomer, H. Notes on landscape painting. (Portfolio 129.)

Illuminated manuscripts. (Art Journ. X.)

Jackson Jarves, James. Modern Italian painting and painters. (Art Journal IX.)

Latteux, L. Mémoire sur les anciens vitraux des départements du Pas-de-Calais et du Nord, présenté au congrès tenu par la Société française d'archéologie à Arras en 1880. 8⁰, 36 p. Amiens, imp. Yvert.

Lemonnier, Camille. Joseph Stevens. (Gaz. d. B. Arts X.)

Lermolieff, J. Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein krit. Versuch. Aus dem Russ. übersetzt von J. Schwarze. gr. 8⁰. (XII—500 S. m. eingedr. Holzschn.) Leipzig, Seemann. M. 8.

Leroy, P. Thomas Couture. (L'Art 298.)

Maspero, G. Sur une représentation de Bazar égyptien, remontant à l'ancien empire. (Gaz. archéol. 3.)

Meli, G. Sopra un dipinto di V. Pania, artista vissuto in Palermo nella seconda metà al secolo XVI. (Arch. stor. siciliano IV, 3.)

Merz, H. Das neu hergestellte grosse Jüngste Gericht im Münster zu Ulm. (Christl. Kunstblatt 9.)

Molmenti, G. Les tableaux de Carpaccio dans la chapelle de Saint-Georges des Esclavons à Venise. (L'Art 301.)

Müntz, E. Un nouveau document sur Raphael. (Chron. des Arts 31.)

Painters etchings: Colin Hunter. (Portfolio 130.)

Pecht, Friedr. Neu entdeckte Wandgemälde auf der Insel Reichenau. (Augsb. Allg. Zeit., Beil. 268.)

Poulbrière, J. B. Les Peintures murales de Tauriac (Lot); Lettre à M. le directeur de la Société françaice d'archéologie. 3⁰, 19 p. et pl. Tours, imp. Bouserez. (Extr. du Bull. monum., n⁰ 3, 1880.)

The process of modern fresco painting. (Art Journ. XI.)

Robert, K. Charcoal Drawing without a Master: a complete Treatise in Landscape Drawing in Charcoal, with Lessons and Studies after Allonge. Translated by Mr. E. H. Appleton. Illustr. 8⁰. (Cincinnati.) London.

Rogge, Th. Die Badezimmer im Fuggerhause zu Augsburg. (Zeitsch. f. bild. K. XVI, 1.)

Rosenberg, A. Fried. Eduard Meyerheim. (Ztsch. f. bild. K. XVI, 1.)

Schmarsow, A. Raphael und Pinturicchio in Siena. Eine krit. Studie. Imp. 4⁰. (40 S. m. 11 Lichtdr.-Taf.) Stuttgart, Spemann. M. 12. 50.

Schwind, M. v. Opern-Cyclus im Foyer des k. k. Opernhauses in Wien. 14 Compositionen (in Lichtdr.). Mit Text von E. Hanslick. qu. gr. 4⁰, 104 S. München, Bruckmann. M. 20.

Seemann, Th. Die Lehre von der Harmonie der Farben. Zum Gebrauche für Maler, Dekorateure, Tapetendrucker und Alle, welche sich der Farben als Mittel zur Verschönerung bedienen. 3. Aufl. von Hay's „Gesetzen der Farbenharmonie", vollständ. neu bearb. Mit einem Titelkupfer in Farbendr. gr. 8⁰, VIII—120 S. Weimar, Voigt. M. 3.

Siret, Ad. Les Franck ou Franken. (Journ. d. B. Arts 19.)

Vosmaer, C. Adriaan van Ostade. (L'Art 298, 299.)

Wandgemälde, die, der Königsberger Universität. (Illust. Zeitg. 1947.)

Ward, James. Gordale scar. (Art Journ. IX.)

Weber, P. Landschafts-Studien. qu. f⁰. (12 Steintaf.) Darmstadt, Köhler. M. 6.

Wessely, J. E. Aus Künstlerwerkstätten. (Vossische Zeitung, Sonntagsbeilage 33. 34.)

Works of John Bagnold Burgers. (Art Journ. X.)

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

L'aes rude e l'aes signatum alle prime origine della moneta italica di bronzo. (La Civiltà cattolica, quad. 726 e 727. Firenze.)

Becke-Klüchtzner, E. v. der. Der Adel des Königr. Württemberg. Ein neu bearb. Wappenbuch. Mit kurzen genealog. und historischen Notizen. 5. und 6. (Schluss-) Lfg. Imp. 4⁰. (S. 251—400 m. 12 Steintaf.) Stuttgart, Kohlhammer. à M. 5.

Bompois, F. Restitution à la ville de Mylae en Sicile, de plusieurs monnaies attribuées à Mytistratus, de la même île. 8⁰, 39 p. Paris, imp. Pillet et Dumoulin. (Extr. de la Revue archéologique, juin—juillet 1880.)

Cocheteux, Ch. Des monnaies épiscopales de Tournai. (Revue belge de numismatique. 3e livr. 1880.)

Cohendy, M. Découvertes à Chamalières d'un denier d'argent de Lothaire et d'un cimetière mérovingien à Saint-Mart. 8⁰, 11 p. avec fig.

Clermont-Ferrand, Thibaud. (Extr. des Mém. de l'Acad. de Clermont.)

Curiositäten aus dem Gebiete der Heraldik, Suphragistik-Numismatik. (Illust. Zeitg. 1939.)

Dal Lago, D. Monete romane trovate sulla cima di Marana. 16⁰, IX p. Valdagno, tip. G. Longo.

Erbstein, J. u. A. Finnische Münzen und Medaillen. (Zeitsch. f. Museologie 18.)

— — Eine Münze von Montferrat nach Art der Solothurner Plapparte mit Mönchsschrift. (Zeitschr. f. Museologie 17.)

Escher, A. Schweizerische Münz- und Geldgeschichte von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. 5. Heft. gr. 8⁰. (1. Bd. IV und S. 193—227 m. eingedr. Holzsch.) Bern, Dalp. M. 2.

Friedländer, J. Die italienischen Schaumünzen des XV. Jahrhunderts. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlg. I.)

— — Die italienischen Schaumünzen des XV. Jahrhunderts (1430—1530). 1. Hft. Mit 7 (Lichtdr.-) Taf. f⁰, 42 S. Berlin, Weidmann. M. 10.

Goudard, A. C. Notice sur les médailles dites pieds de sanglier. 8⁰, 76 p. et 3 pl. Toulouse, Privat.

Le Brun-Dalbanne. Les Pierres gravées du trésor de la cathédrale de Troyes. 8⁰, 154 p. et 4 pl. Paris, Rapilly. (Extr. des Mém. de la Soc. acad. de l'Aube, t. 44, 1888.)

Monnaies et monnayage. La numismatique flamande à l'Exposition rétrospective (collection Vernier). 8⁰, 41 p. et 1 pl. Bruxelles, L. Lamotte. fr. 3. 50.

Orden, Wappen und Flaggen, die, aller Regenten und Staaten in originalgetreuen Abbild. 4⁰. (38 chromolith. m. 8 S. Text.) Leipzig, Ruhl. M. 20.

Padovan, V. Capitulare Massariorum Monete anni 1278 et subsequentium. (Arch. veneto XX, I.)

Die sogenannten Paduaner Münzen. (Zeitsch. f. Museologie 21 ff.)

Picqué, C. Introduction à la numismatique des provinces belges. (Rev. belge de numismat. 4.)

Piolin, D. P. Recherches sur les origines de la médaille de saint Benoit. (Rev. de l'art chrét. XXX.)

Portioli, A. La Zecca di Mantova, parte sesta: La Zecca austriaca (1707—1785). 8⁰, 95 p. con 2 tav. litogr. Mantova, stab. Mondovi. L. 3.

Schlumberger, G. Le Trésor de San'â (monnaies himyaritiques). gr. 4⁰, 69 p. et pl. Paris, Leroux.

Serrure, C. A. Médailles obituaires de la maison de Croy. (Revue belge de numismatique. 3e livr. 1880.)

Theillière. Armorial des barons diocésains du Velay. 8⁰, VIII—106 p. Le Puy, Freydier. fr. 7.

Trachtel, C. F. Monographie des monuments numismatiques des comtes et du prince de Linange. (Rev. belge de numismat. 4.)

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

Allgeyer, J. Handbuch über das Lichtdruck-Verfahren. Praktische Darstellung zur verschiedenen Anwendung für Hand- und Schnellpressendruck. Für Praktiker und gebildete Laien. Mit 20 (eingedr. Holzschn.-) Abbild. gr. 8⁰. (VIII—190 S. m. 2 Lichtdr.) Leipzig, Scholtze. M. 6.

Les aquafortistes d'Anvers. (Revue artist. 7. 8.)

Ariost's rasender Roland. Illustrirt von G. Doré. Mit 81 grossen Bildern und 525 in den Text gedr. Holzschn. Metrisch übers. von **H. Kurz.** Eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von **P. Heyse.** (In ca. 60 Lfgn.) 1. u. 2. Lfg. f⁰, 24 S. Breslau, Schottländer. à M. 1. 50.

Bibel, goldene. Die Heilige Schrift, illustrirt von den grössten Meistern der Kunstepochen. Herausgeg. von A. v. Wurzbach. Photogr. Druck von M. Rommel in Stuttgart. 2. Thl. Das Neue Testament. Evangelische Ausg., Bibeltext nach Luther's Uebersetzung. (In 25 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰. (2 Phototyp. m. 2 Bl. Text.) Stuttgart, Neff. M. 1. 50. (Kathol. Ausg., Bibeltext nach Allioli's Uebers.)

Bibliophile (le) vellave, suivi d'un catalogue de livres anciens et modernes concernant le Velay, l'Auvergne, le Forez, etc. 1re année, No 1. 1er oct. 1880. 8⁰, à 2 col., 16 p. Le Puy, imp. Freydier. (Abonn.: Haute-Loire, un an, 2 fr.; hors du dép., 3 fr. Paraît le 1er de chaque mois.)

Blades, Will. Les livres et leurs ennemis. (Le Livre, IX ff.)

Bücher, die, der Schreibmeister im Bayrischen Gewerbe-Museum. (Kunst u. Gew. 44 ff.)

Catalogo di pubblicazioni Elzeviriane. Bologna, N. Zanichelli. form. elzev. 47 p.

Catalogue d'estampes anciennes et modernes, pièces historiques, costumes, caricatures, portraits, école du XVIIIe siècle, en noir et en couleur, dont la vente aura lieu du 15 au 18 nov. 1880. 8⁰, 88 p. Paris, Vignères. (882 num.)

Catalogue d'estampes modernes, Prudhon, etc.; portraits par graveurs, Gaucher et autres, par noms; collection de portraits différents de littérateurs, écrivains classés par ordre alphabétique, etc.; dont la vente aura lieu le 21 octobre 1880. 8⁰, 19 p. Paris, Vignères. (307 num.)

Di Marzo, G. Di Olivino e Lorenzo di Burges, stampatori in Sicilia nella fine del secolo XV. (Arch. stor. siciliano IV, 3.)

Egger, E. Histoire du livre depuis ses origines jusqu'à nos jours. 18⁰, VIII — 323 p. Paris, Hetzel et Ce. 3 fr.

Esnault, G. Entrée solennelle du roi Louis XIII et de Marie de Médicis en la ville du Mans, le 5 sept. 1614. Nouv. éd. annotée. 18⁰, 79 p. et grav. Le Mans, imp. Monnoyer.

Geissendörfer, L. Schriften-Vorlagen für Techniker aller Fächer. 12. bedeutend verm. und verb. Aufl. qu. gr. 8⁰. (26 Steintaf.) München, Bassermann. M. 1. 20.

Greenway, K. Birthday Book for Children. With 382 Illustr. 32⁰. London, Routledge. 2 s. 6 d. and 3 s. 6 d.

Harck, Fr. Das Original von Dürer's Postreiter. Ein Beitrag zur Frage nach dem Meister W. (Mitth. d. Instit. f. österr. Geschichtsf. I, 4.)

Henrard. Mathieu de Morgues et la maison Plantin. (Bull. de l'Acad. royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique. N⁰ 4—5, 1880.)

Joppi. L'arte della stampa, con appendice sulle fabbriche di carta. (Atti dell' Accademia di Udine pel triennio 1872—1875. Serie II, vol. III.)

Köhler, S. R. American etchers: J. Henry Hill, Kruseman van Elten, J. D. Smillie. (Americ. Art Review 100 ff.)

Köpp, G. Muster-Alphabete einfacher und verzierter Schreib- und Druckschriftarten, für Calligraphen, Zeichner, Architekten etc. zusammengestellt. 1.—8. Heft. qu. gr. 8⁰. (à 6 Bl.) Bensheim, Pädagog. Institut. à M. — 30.

Kunst-schatten uit het museum van Dresden. Photolithographiën naar de meest beroemde schilderijen uit dit kabinet. met dichterlijke bijschriften van J. L. L. ten Kate. 1e afl. f⁰. (2 photolith. met 8 bl. tekst.) Amsterdam, M. Henriques de Castro. (Compl. in 10 afl.) f. 1. 25.

Labèche, J. B. Notice sur les dépôts littéraires et sur la révolution bibliographique de la fin du dernier siècle, d'après les manuscrits de la bibliothèque de l'Arsenal. 8⁰, 124 p. Paris, imp. Parent.

Linton, W. J. The history of wood-engraving in America. (Americ. Art Rev. 10 ff.)

Lippmann, Fr. Ein Holzschnitt von Marcantonio Raimondi. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlungen I.)

Lozzi, C. Di Aldo Manuzio, de' carattere aldini e delle figure del „Poliphilo" del 1499. ("Il Bibliofilo", num. 7—9, 1880.)

Mecklenburg, H. B. Zu Jost Amman's Trachtenbuch der katholischen Geistlichkeit. (Neuer Anzeig. f. Bibliog. 8. 9.)

Meisterwerke der Holzschneidekunst aus dem Gebiete der Architektur, Sculptur und Malerei. 23. u. 24. (2. Bd. 11. u. 12. [Schluss-]) Lfg. f⁰. (à 8 Holzschntaf. m. Text S. 41—52.) Leipzig, Weber. à M. 1.

Mélanges bibliographiques. Quelques livres non cités dans la 4e et dernière édition du guide de l'amateur de livres à vignettes et à figures du XVIIIe siècle, par le marquis de M., arch. paléog. 8⁰, 35 p. Marseille, Boy. (Tiré à 200 exempl.)

Möller, J. Ein neues Holz für Xylographen. (Mitth. d. technol. Gewerbe-Museums 12.)

Motteroz. Impressions en couleur pour la librairie. (Le Livre, IX.)

Reuscher, F. H. Die Indices librorum prohibitorum et expurgandorum des XVI. Jahrhunderts. (Neuer Anzeig. f. Bibliog. 8. 9.)

Rochambeau, de. Les Imprimeurs vendômois et leurs œuvres (1623—1879). 2e éd. 8⁰, II—35 p. Vendôme, imp. Lemercier et fils.

Roth, R. Das Büchergewerbe in Tübingen vom Jahre 1500 bis 1800. Rede, zum Geburtsfest Sr. Maj. des Königs am 6. März 1880 geh. 8⁰, 55 S. Tübingen, Laupp. M. 1.

Rouger, J. Fragments d'études de bibliographie lorraine. Les Éditions des Mémoires du marquis de Beauvau; imprimés pseudo-lorrains; imprimés lorrains déguisés. 8⁰, 84 p. Nancy, Wiener. (Extr. des Mém. de la Soc. d'archéologie lorraine pour 1880.)

Socard, E. Supplément à la xylographie et à l'illustration de l'ancienne imprimerie troyenne. 4⁰, 4 p. avec 124 facsimilés et musique. Paris, Menu. (Tiré à 30 exempl. num. à la main.)

Sola, E. Le edizioni modenesi del secolo XV ordinate cronologicamente e descritte. Modena, tip. Vincenzi. 8⁰, 150 p. (Dagli Atti e Mem. della R. Deputazione di storia patria per le provincie dell' Emilia. Nuova serie, vol. V, parte I.)

Springer, A. Ein neuer Stich nach Raffael's Cäcilie. (Im neuen Reich 45.)

Switzerland: its Scenery and Poeple. Pictorially represented by Eminent Swiss and German Artists. With Historical and Descriptive Text in the German of Gsell-Fels. f⁰. London, Blackie. 42 s.

Ueber den Ursprung der Bücher mit Illustrationen. (Zeitschr. f. Museologie 22 ff.)

Warren, J. L. A Guide to the Study of Book Plates (ex-libris). 8⁰, 240 p. London, Pearson. 15 s.

Wibiral, Fr. Kriehuber's lithographisches Werk (Graph. Künste III, 1.)

Wilson, H. Modern processes of reproduction. (Art Journ. IX.)

VIII. Kunstindustrie. Costüme.

Afh, Fr. Ueber Korbmöbel-Erzeugung. (Mitth. d. technol. Gew.-Museums 10.)

Alibert, F. Les Vestiges de l'industrie paléolithique aux environs de Montauban. 8⁰, 33 p. et 4 pl. Montauban, imp. Forestié. (Extr. du Recueil de la Soc. des sciences, belles-lettres et arts de Tarn-et-Garonne, 1880.)

Baum, A. Bronzener romanischer Leuchterfuss, gefunden in Zabehlic. (Mitth. d. Centr. Comm., N. F., VI, 4.)

Blanc, Charles. Études sur les arts décoratifs. I. La reliure. (Gazette d. B. Arts X, XI.)

Aus der Buchbinder-Werkstatt. 2. Hft. Der verzierte Buchschnitt. Anweisung zur Herstellung des farbigen, vergoldeten und ornamentirten Buchschnittes. (G. Fritzsche's Verfahren.) Bearb. von G. Fritzsche u. O. Winckler. (16 S.) Leipzig, O. Th. Winckler. à M. —. 75.

Caffi, M. Arte antica lombarda. Orificeria. (Arch. stor. lombardo III.)

— — Le tarsie pittoriche di fra Giovanni da Verona nel coro degli Olivetani in Lodi. Milano, tip. di C. Rebeschini e C. 8⁰, 7 p. (Dall' „Archivio stor. lomb.", anno VII, fasc. 1.)

Cech, C. Fabrication von Heiligenbildern in Russland. (Mitth. d. Oesterr. Mus. 182.)

Denk, R. Die Fabrication der Flocken- und Perlstoffe. Nach eigenen Erfahrungen zusammengestellt. Handbuch für Wollenwaarenfabrikanten etc. Mit zahlreichen Musterzeichnungen (eingedr. Holzschn.). gr. 8⁰, 47 S. Wien. M. 4.

Deville, J. Dictionnaire du tapissier, critique et historique de l'ameublement français depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. Fasc. 4 et dern. 4⁰. (p. 433 à 543, tables et 27 pl.) Paris, Claesen.

Ebe, G. Parlamentarisches über Kunst und Kunsthandwerk. (Gegenwart 44.)

Eitelberger, R. v. Die junge kunstgewerbliche Generation in Oesterreich. (Zeitschr. f. bild. K., B. 3.)

Entwicklung der Berliner Kunsttischlerei und Möbelfabrication. (Kunst u. Gew. 45.)

Eroli, G. Spiegazione possibile degli emblemi intarsiati in argento con epigrafe latina in un peso-triente di bronzo del Castro Pretorio di Roma, illustrato da L. Ceselli. (Il Buonarroti, gennaio 1880.)

Essenwein, A. Alte Handzeichnungen von Goldschmiedearbeiten im germanischen Museum. (Anzeig. f. K. deut. Vorzeit 9 ff.)

Falke, J. v. Geschichte d. modernen Geschmacks. 2. durchges. Aufl. 8⁰. XVI — 360 S. Leipzig, T. O. Weigel. M. 5. 50.

Freese, E. Zeichnungen für Korbmacher und Korbmöbel-Fabrikanten. 4. Hft. 460 Abbild. auf 11 (lith.) Taf., nebst erläut., die genaue Maassangabe in Metern enth. Texte. f⁰, 19 S. Kiel, Homann. M. 4. (1.—4. Hft. M. 15. 50.)

Friedrich, C. Geschichte d. Elfenbeinschnitzerei. (Zeitsch. d. Kunst-Gew.-Ver. in München 11. 12.)

Godeffroy, Rich. Das Beizen des Holzes. (Mitth. d. technol. Gew.-Museums 11.)

Gorgolewski, J. Les arts décoratifs chez le Polonais. (Rev. des Arts décor. 5. 6.)

Hartshorne, E. S. Designs for Church Embroidery and Crewel Work from Old Examples. 18 Plates, containing upwards of 60 Patterns. London, Griffith. 5 s.

Herdtle, Ed. u. A. **Biermann.** Schule des Musterzeichnens für Mädchen-, Frauenarbeits-, Volks- und gewerbl. Fortbildungsschulen. Nebst einem Anhang: Colorir-Schule von H. **Kolb.** Im Auftrage der königl. württemb. Commission für gewerbl. Fortbildungsschulen. f⁰. (36 Steintafeln u. Anh. 12 Chromolith. m. 16 S. Text in gr. 8⁰.) Stuttgart, Löwe. M. 17. (Ohne Anhang: M. 10; Anhang allein: M. 9.)

Jannettaz, E., E. **Fontenay,** E. **Vanderheym,** et A. **Coutance.** Diamant et pierres précieuses; Cristallographie, descriptions, emplois, évaluation, commerce, bijoux, joyaux, orfévreries au point de vue de leur histoire et de leur travail. 8⁰, XII—580 p. vec 350 vign. et 1 pl. en coul. Paris, Rothschild. 20 fr.

Jonquet, A. Original Sketches for Art Furniture. 2nd edit. With many new Designs. f⁰. London, Batsford. 25 s.

Jonveaux, E. Histoire de trois potiers célèbres: B. Palissy, J. Wedgwood, F. Böttger. 2e éd. 18⁰, 282 p. Paris, Hachette et Ce. fr. 1. 25. (Litt. pop.)

Kachel, G. Kunstgewerbliche Vorbilder aus dem Alterthum. 100 Bl., nach den besten Quellen zusammengestellt. Autogr. von F. Meyer. 2. Aufl. (In 12 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰. (9 Bl.) Karlsruhe. M. 1. 50.

Laffetay, J. Notice historique et descriptive sur la tapisserie dite de la reine Mathilde (exposée à la bibliothèque de Bayeux). 3e éd. 8⁰, 79 p. Bayeux, imp. Payan.

McLaughlin, M. L. Pottery decoration: being a Practical Manual of Under-Glaze Painting, including complete Details of the Author's Method of Painting Enamelled Faience. 12⁰. (Cincinnati.) London. 5 s.

Leblanc, J. Recherches sur les anciennes familles d'armuriers de Vienne. 8⁰, 64 p. Tours, imp. Bouserez. (Extr. des Comptes rendus du congrès tenu à Vienne par la Soc. franç. d'archéologie en sept. 1879.)

Loche, de. Notice sur la fabrique de faïences de La Forest. 8⁰, 52 p. et pl. Chambéry, imp. Chatelain.

Maigne & O. **Mathey.** Manuels Roret. Nouveau manuel complet de dorure et d'argenture sur métaux au feu, au trempé, etc.; suivi de l'application à l'horlogerie de la dorure et de l'argenture galvaniques, de la coloration des métaux par les oxydes métalliques et l'électricité, et de notions sur le cuivrages. Nouv. éd., entièrement refondue et ornée de fig. 18⁰, 360 p. Paris, Roret.

Malagola, C. Memorie storiche sulle maioliche di Faenza: studii e ricerche. 16⁰, 544 p. Bologna, G. Romagnoli. L. 6. 32.

Marsy, de. Le Costume au moyen-âge d'après les sceaux. 8⁰, 15 p. et sceaux. Paris, Champion. (Extr. du Bull. monum.)

Mazzei-Megale, G. L'industria del corallo in Torre del Greco. Napoli, tip. dei Comuni. 16⁰, 57 p.

Ménard, René. Histoire artistique du métal. (L'Art 300 ff.)

Musterbücher für weibliche Handarbeit. Herausgegeben von d. Red. d. Modenwelt. A. u. d. T.: Muster altdeutsch. Leinenstickereien. 3. Sammlung: Alphabete. gr. 4⁰. (32 S. m. eingedr. Holzschn. u. 25 Holzschn.-Taf.) Berlin, Lipperheide. M. 6. 1.—3.: M. 14.)

Ornamente der Hausindustrie. Stickerei-Muster ruthenischer Bauern, herausgeg. vom Städt. Gewerbe-Museum Lemberg 1880. 1. Serie. 10 Bl. in Chromolith. Mit Text von L. Wierzbicki. f⁰. (Text auch in polnischer und franz. Sprache.)

Reichensperger, A. Parlamentarisches über Kunst und Kunsthandwerk, nebst Glossen dazu. gr. 8⁰, 96 S. Köln, Bachem. M. 1.

Sage, die, von den sogenannten Dragonervasen d. kgl. Porzellansammlung zu Dresden. (Zeitsch. f. Museologie 19.)

Salerno, S. Illustrazione storica ed artistica di un antico ostensorio esistente nella chiesa madre dedicata a San Giorgio in San Mauro Castelverde. 8⁰, 8 p. Palermo, tip. Fiore.

Schmoller, G. Die Strassburger Tucher- und Weberzunft und das deutsche Zunftwesen vom XIII.—XVII. Jahrh. (Sep.-Abdr. der Darstell. aus: „Die Strassburger Tucher- und Weberzunft, Urkunden und Darstellgn. etc.") gr. 4⁰, XV—238 S. Strassburg, Trübner. M. 8.

Schönherr, Dav. Ein Harnisch Erzherzogs Ferdinand von Tyrol in der Ambraser-Sammlung. (Mittheilg. d. k. k. Centralcomm., N. F., VI, 4.)

Singer, W. H. The art of the silversmith. (Art Journ. IX, XI.)

Soldi, Em. De la technique dans l'art. (L'Art 308.)

Les tapisseries décorations. (Revue artistique. 1880—1881. Nos 1—2. Anvers.)

Vago, A. L. Instructions in the Art of Modelling in Clay; with an Appendix on Modelling in Foliage etc. for Pottery and Architectural Decoration, by Benn Pitmann. (Cincinnati.) London. 5 s.

Valdrighi. Di Bellerofonte Castaldi e, per incidenza, di altri musicisti modenesi dei secoli XVI e XVII: annotazioni bibliografiche. (Atti e Mem. delle RR. Deput. di storia patria per le provincie dell' Emilia. Nuova serie, vol. V, parte I.)

Van Bastelaer, D. A. & J. **Kaisin.** Les grès-cérames ornés de l'ancienne Belgique ou des Pays-Bas improprement nommés grès-flamands, Châtelet et Bouffioulx centre important de production et d'exportation en Belgique et en pays étrangers. 1er rapport à la Soc. archéolog. de Charleroi. 8⁰, 93 p. et 2 pl. Bruxelles, imp. Ve J. Baertsoen. fr. 1.

Vorlagen für Textil-Arbeiten, vorwiegend nach Entwürfen der hervorragendsten Meister der Neuzeit, insbesondere von Hansen, Hatzinger, Laufberger, etc. (Aus: „Blätter für Kunstgewerbe.") 10.—14. (Schluss-) Lfg. f⁰. (14 z. Thl. farb. Steintaf. m. 1 Bl. Text.) Wien, v. Waldheim. à fl. 1.

IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen.

Amicis, E. de. Holland. Translated from the Italian by C. Tilton. 8⁰, 410 p. London, W. H. Allen. 10 s. 6 d.

Atti della commissione conservatrice dei monumenti e oggetti d'arte e di antichità della provincia di Milano. (Archiv. stor. lomb. III.)

Bädeker, K. Belgien und Holland, nebst den wichtigsten Routen durch Luxemburg. Handbuch für Reisende. Mit 8 (chromolith) Karten und 17 (lith.) Stadtplänen. 15. verb. Aufl. 8⁰, XXXVIII—358 S. Leipzig, Bädeker. M. 5.

Benjamin, S. G. W. Art in America: a Critical and Historical Sketch. Illustr. 8⁰. (New York.) London. 21 s.

Die schweizerische Kunstausstellnng von 1880. (Zeitsch. f. bild. Kunst, B. 6 ff.)

Manno, A. Alcuni cataloghi di antiche librerie piemontesi. 8⁰, p. 35. Torino, G. B. Paravia e C. (Dalla Miscell. di Storia Ital., serie 2a, tom. 4⁰.)

Provincial art exhibitions. Birmingham, Liverpool, Newcastle-upon-Tyne. (Art Journ. XI.)

Schoy, A. L'art moderne en Norwège. (Journ. d. B. Arts 21 ff.)

Wilson, H. Art in Russia. (Art Journ. X.)

Wörmann, K. Die Provinzial-Museen Frankreichs mit besonderer Rücksicht der älteren Landschaftsbilder I. (Zeitschr. f. bild. Kunst XVI, 2 ff.)

Aarau.

Katalog der Aargauischen Industrie- u. Gewerbe-Ausstellung in Aarau. 1. Aug. bis 26. Sept. 1880. gr. 8⁰, 71 S. Aarau, Sauerländer. fr. —. 80.

Agen.

Catalogue du musée de la ville d'Agen. 12⁰, 104 p. Agen, imp. Bonnet et fils.

Amiens.

Catalogue de la bibliothèque communale de la ville d'Amiens; acquisitions de 1879. 8⁰, 132 p. Amiens, imp. Douillet et Ce.

Amsterdam.

Exhibition of fifteenth to eighteenth century silverwork at Amsterdam. (Art Journ. X.)

Angers.

Farcy, L. de. L'ancien trésor de la cathédrale d'Angers. (Rev. de l'art chrét. XXX ff.)

Aosta.

Penjon, A. Aoste et son musée. 12⁰, 38 p. avec une carte et 11 dessins par Blanchard. Besançon, imp. Jacquin. fr. 1.

Arles.

Trichaud, J. M. Itinéraire du visiteur des principaux monuments d'Arles et des environs. 23e éd. 12⁰, 180 p. Arles, Serre. fr. 2.

Arras.

Catalogue des tableaux, bas-reliefs et statues, exposés dans les galeries du musée de la ville d'Arras, publié par la commission des beaux-arts. 3e éd. 8⁰, XII—170 p. Arras, imp. Bradier.

Aussig.

Bucher, B. Bericht über die Gewerbe-Ausstellung in Aussig 1880. (Mitth. d. Oesterr. Mus. 182.)

Basel.

Une visite à la bibliothèque de l'université de Bâle; par un bibliophile lyonnais (H. B.) 8⁰, 45 p. avec fig. Lyon, Brun.

Bayeux.

Lafettay, J. Catalogue de la ville de Bayeux. 8⁰, à 2 col. XII—512 p. Caen, Le Blanc-Hardel.

Berlin.

Die akademische Ausstellung in Berlin. (Augsb. Allg. Zeitg., Beil. 270. 290. — Europa 42. — Arch. f. kirchl. Kunst 10.)

— Die Architektur auf der diesjährigen Ausstellung der Akademie der Künste in Berlin. (Deut. Bauzeitg. 89 ff.)

— **Förster**, B. Zur Geschichte der Berliner Kunstsammlungen. (Zeitsch. f. bild. K. XVI, 1.)

— **Heger**, F. Die Ausstellung urgeschichtlicher Funde aus Deutschland in Berlin. (Wien. Abendp. 185—188.)

— Katalog der Ausstellung prähistorischer und anthropologischer Funde Deutschlands, welche in Verbindung mit der XI. allgem. Versammlung der deutschen anthropolog. Gesellschaft zu Berlin vom 5.—21. Aug. 1880 stattfindet. 8⁰, V—619 S. m. eingedr. Fig. Berlin, Stuhr. M. 3.; Suppl. (V, LXXIX—48 S.) M. 1.

— Königliche Museen, königl. Nationalgalerie, Kunstgewerbe-Museum. (Amtliche Berichte im Jahrbuch der königl. preussischen Kunstsammlungen I, 1880.)

— Die Lessing-Ausstellung in der Berliner Nationalgallerie. (Augsb. Allg. Zeitg. Beil. 265.)

— **Rosenberg**, A. Lessing-Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie. (Zeitsch. f. bild. Kunst, B. 5.)

— — — Die akademische Kunstausstellung in Berlin. I. (Zeitsch. f. bild. Kunst XVI, 2.)

— Verzeichniss der Werke lebender Künstler auf der 54. Ausstellung der königl. Akademie der Künste im prov. Ausstellungsgebäude auf dem Cantianplatz zu Berlin vom 29. Aug. bis 31. Oct. 1880. Mit 187 (eingedr. zinkgeätzten) Illustr. in Facsm.-Reproductionen nach den Orig.-Zeichn. der Künstler. 8⁰, XXXII—183 S. Berlin, Schuster. M. 1. 50.

Boston.

— **Hart**, Ch. H. The Stuart exhibition at the Museum of fine Arts at Boston. (Americ. Art Rev. 11.)

— **Lathrop**. The first exhibition of St. Botolph-Club. The twenty-second exhibition of the Boston Art-Club. (Americ. Art Rev.)

Brüssel.

Les arts industriels à l'exposition nationale 1880. (Revue artist. 7, 8.)

— Die nationale Ausstellung zu Brüssel 1880. (Deut. Bauzeitg. 92. — Blätter f. Kunstgew. 11. — Wissenschaftl. Beilage der Leipziger Zeitung, 66—68. — Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 45.)

— **Bradley**, J. W. The illuminated Mss. at the Brussels exhibition. (Academy 442.)

— Catalogue de l'Exposition historique de l'art belge 1830—1880. 12⁰, 200 p. Bruxelles, imp. F. Callewaert père. fr. — 50.

— Catalogue officiel de l'Exposition nationale. 4e section, industries d'art en Belgique antérieures au XIXe siècle. 1er fasc. Règlement. Introduction. Classe A. Orfévrerie etc. (Nos 1—1086). Classe F. Tapisseries (Nos 1—184). Complète. Classe G. Numismatique (Nos 11—6). 18⁰, XXXII—160 p. Bruxelles, imp. Ve Ch. Vanderauwera. fr. —. 75.

— Catalogue of the picture Galleries at Brussels. 18⁰, 62 p. Bruxelles, Kiessling et Ce. fr. —. 75.

— **Dumas**, F. G. 1830—1880. Catalogue illustré de l'Exposition historique de l'art belge et du musée moderne de Bruxelles. 8⁰, 31—96—31—16 p. Bruxelles, J. Rozez. fr. 3. 50.

— Exposition Verlat. (Journ. d. B. Arts 17.)

— **Havard**, H. Exposition rétrospective de Bruxelles. (Gaz. d. B. Arts X.)

— **Lemonnier**, Cam. La sculpture en Belgique. — Exposition. (Chron. d. Arts 33. 34.)

— Notizen von der nationalen Ausstellung in Brüssel 1880. (Mittheil. d. technol. Gewerbe-Museums 11.)

— **Manet**, A. G. de. Les manuscrits et les imprimés de la section rétrospective à l'exposition nationale de Bruxelles. (Le Livre XI.)

— **Solvay**, L. L'Exposition nationale. (Revue de Belgique. 6e livr. 1880.)

Caen.

Catalogue des manuscrits de la bibliothèque municipale de Caen, précédé d'une notice historique sur la formation de la bibliothèque; par

Caen.
G. Lavalley. 8⁰, LIX—281 p. Caen, imp. Le Blanc-Hardel.

Cambridge.
Clark, J. W. Gonville and Cains College. (Portfolio 130.)

Chantilly.
Lafenestre, Georges. Le château de Chantilly et ses collections. (Gaz. d. B. Arts XI ff.)

Clermont.
Faucon, M. Exposition de Clermont. (L'Art 307.)

Constantinopel.
Der erste türkische „Salon". (Zeitsch. f. bild. K., B. 3.)

Dresden.
Hübner, J. Verzeichniss der königl. Gemälde-Gallerie zu Dresden. Mit einer histor. Einleitung, Notizen über die Erwerbung und Angabe der Bezeichnung der einzelnen Bilder. 5. verm. Aufl. 8⁰. (VIII—533 S. m. 1 Plan.) Dresden (Burdach). M. 3.

Düsseldorf.
Beavington Atkinson, J. The exhibition of German art in Düsseldorf. (Art Journ. X.)

— **Billung**, Hermann. Die Ausstellung kunstgewerblicher Alterthümer z. D. (Kunst und Gewerbe 39 ff.)

— **Rosenberg**, A. Die 4. Allgemeine deutsche Kunstausstellung in Düsseldorf. (Zeitsch. f. bild. K. 12. — In Grenzboten 35, 37.)

Düsseldorf u. Brüssel.
— **Pecht**, Fr. Das Kunsthandwerk auf den Ausstellungen zu Düsseldorf u. Brüssel. (Zeitsch. d. Kunstgew.-Ver. in München 9 ff.)

Weale, W. H. J. (Academy 438. 439.)

Évreux.
Exposition d'Évreux. (Chron. des Arts 32.)

Florenz.
Inventario dei quadri, oggetti d'arte, masserizie e mobili della Galleria Capponi. 8⁰, 12 p. Firenze, tip. della „Gazz. d'Italia".

— **Lisini**, A. Le Musée étrusque de Florence. (L'Art 306.)

Gent.
Hanon, T. Salon de Gand. (Revue artist. 7. 8.)

— **Rogghé**, W. Driejaarlyksche kunstentoonstelling te Gent. (Nederlandsch Museum 3.)

— Salon de Gand. (Chronique des Arts 30. — Journ. d. B. Arts 18 ff.)

Genua.
Società promotrice di belle arti in Genova. Esposizione XXVIII (anno 1879). Catalogo. 16⁰, 24 p. Genova, tip. G. Schenone.

Glarus.
Die Gewerbe- u. Industrieausstellung in Glarus. (Schweizer. Gewerbebl. 11.)

Glasgow.
Ward & Lock's Illustrated Guide to Glasgow, Dunoon, etc. 12⁰. London, Ward & Lock. 1 s.

Graz.
Falke, J. v. Die Kunstindustrie auf der Grazer Ausstellung. (Mitth. d. Oesterr. Museums 181.)

— Die Kunstindustrie auf der Ausstellung 1880. (Kunst u. Gew. 46.)

— **Pichler**, F. Beiträge zur Geschichte der landesfürstl. Rüst- und Kunstkammer, sowie des landesfürstl. Zeughauses in Graz. (Aus: „Archiv für österr. Geschichte".) Lex. 8⁰, 44 S. Wien, Gerold's Sohn in Comm. fl. —. 60

Grenoble.
Explication des ouvrages de peinture, dessin, sculpture, architecture, gravure, lithographie et photographie exposés au musée-bibliothèque de Grenoble, le 8 août 1880. 12⁰, XIV—61 p. Grenoble, imp. Allier père et fils. fr. —. 50.

Havre.
Lecureur, A. Le Salon du Havre en 1880, revue complète de l'exposition des Beaux-arts. 8⁰, 115 p. Le Havre, imp. du journ. le Havre.

Kairo.
Charmes, G. La réorganisation de musée de Boulay et les études égyptologique en Égypte. (Rev. d. deux mondes XLI, 1.)

Kaiserslautern.
Das pfälzische Gewerbemuseum. (Kunst u. Gew. 38 ff.)

Le Mans.
Catalogue de l'Exposition industrielle de 1880 de la ville du Mans. 18⁰, 144 p. Le Mans, imp. Lebrault. M. 1.

— Revue (la) de l'Exposition du Mans 1880. No 1. 5 juin 1880. gr. 8⁰, 24 p. et pl. Le Mans, imp. Drouin. (Abonn. au recueil compl. fr. 10.)

London.
Gray, J. M. Loan exhibition of Scottish art. (Academy 440. 441.)

— British Museum. **Michaelis**, A. The sculptures of the Parthenon, Elgin Room. (Academy 440. 441.)

Lyon.
Catalogue des objets exposés au musée Guimet, 8⁰, 114 p. et pl. Lyon, imp. Pitrat aîné.

Mailand.
Accademia (R.) di Belle Arti in Milano. Esposizione 1880. Catalogo uffiziale. 8⁰, p. 38. Milano, tip. Lombardi. L. —. 50.

— **Belgiojoso**, C. Brera: studii e bozzetti artistici. 16⁰, 478 p. Milano, U. Hœpli. L. 5.

Mecheln.
Max. Exposition de la société des Beaux-arts de Malines. (Revue artistique. 1880—1881. Nos 3—4. Anvers.)

Melbourne.
Katalog der österreichischen Abtheilung der Weltausstellung in Melbourne 1880. Herausgegeben von der österr. Commission. gr. 8⁰, 113 S. Wien, Gerold & Co. M. —. 60.

Modena.
Lodi, L. Catalogo dei Codici manoscritti posseduti dal marchese G. Campori: parte III (secolo XVII). 4⁰, 163 p. Modena, tip. Toschi.

Moskau.
Helbig, W. Antichità classiche esistenti a Mosca. (Bullet. dell' inst. di corresp. archeol. X, XI.)

München.
Eitelberger, R. v. Der Kunstgewerbeverein in München. (Mitth. d. Oesterr. Museums 182.)

Namur.
Warzée, E. D. Exposition de Namur. (Revue artistique. Nos 5—6. Anvers.)

Newcastle-upon-Tyne.
Welford, R. A. Descriptive and Historical Account of the Monuments and Tombstones in the Church of St. Nicholas, Newcastle-upon-Tyne. 4⁰. Newcastle, Lambert. 31 s. 6 d.

Nîmes.
Catalogue du musée de Nîmes. 18⁰, 88 p. Nîmes, imp. Clavel-Ballivet et Ce. fr. —. 50 c.

Nürnberg.
Weber, Ch. von. Nuremberg et le Musée germanique. (L'Art 302 ff.)

Paris.
Catalogue de la belle collection de portraits de feu M. E. Michelot de Bordeaux, classés par graveurs; dont la vente aura lieu du 6 au 11 décembre 1880. 8⁰, 146 p. Paris, Vignères. (1572 num.)

Paris.

— Catalogue des œuvres de Th. Couture exposées au Palais de l'Industrie, précédé d'un essai sur l'artiste, par R. Ballu. 18⁰, XXVI—53 p. Paris, Quantin et Ce. fr. 1.

— Statue et vases de bronze exposées par J. Charvet au Palais de l'Industrie. f⁰, 15 p. et 4 grav. Paris, Rouveyre.

— Musée des arts décoratifs. **Gasnault,** P. Exposition des tableaux anciens, de décoration et d'ornement. (Rev. des Arts décorat. 5.)

— — — **Jouin,** Henry. Les expositions au Musée des arts décoratifs. (Journ. d. B. Arts 18.)

Paris. Salon de 1880.

Artistes (les) artésiens au Salon de 1880. 8⁰, 24 p. Arras, De Sède et Ce. (Extr. du journ. „le Courrier du Pas-de-Calais", juin et juillet 1880.)

— — — **Dubosc de Pesquidoux.** L'art religieux au Salon de 1880. (Rev. de l'art chrét. XXX.)

— — — **Hannon,** Th. Le salon de Paris. (Revue artistique. 1880—1881. Nos 1—2. Anvers.)

— — — **Syène,** F. de. (Americ. Art Rev. 11. 12.)

Paris. Union centrale des beaux arts.

Bénédite, G. Sixième exposition des industries d'art. I. Le fer. II. Le cuivre et le bronze. (Rev. des Arts décor. 5. 6.)

— — — Catalogue de la sixième exposition (1880). 12⁰, 296 p. Paris, imp. Quantin et Ce. fr. 2.

— — — **Jouin,** H. L'art industriel à l'exposition de l'union centrale. (Journ. d. B. Arts 20.)

— — — **Vachon,** Marius. L'exposition moderne du métal à l'union centrale.

Paris, Weltausstellung 1878.

Bernard, M. La Joaillerie et la Bijouterie. 8⁰, 50 p. Paris, imp. nat. (Rapports du Jury internat.)

— **Bourdais** et **Mouchelet.** Visites des ingénieurs anciens, élèves de l'École centrale des arts et manufactures au palais du Trocadéro. 8⁰, 22 p. et grav. Paris. (Extr. des Ann. industr.)

— **Croué,** H. Les Tapis, les Tapisseries et autres tissus d'ameublement. 8⁰, 17 p. Paris, imp. nat. (Rapports du Jury international.)

— **Didron** et **Clémandot.** Les Cristaux, la verrerie et les vitraux. 8⁰, 94 p. Paris, imp. nat. (Rapports du Jury internat.)

— **Leroy,** F. Les Papiers peints, les papiers de fantaisie et stores. 8⁰, 30 p. Paris, imp. nat. (Rapports du Jury internat.)

— **Servant,** G. Les Bronzes d'art, fontes d'art diverses, métaux repoussés. 8⁰, 56 p. Paris, imp. nat. (Rapports du Jury internat.)

Reims.

Catalogue du musée de Baye, 1880. 18⁰, 22 p. Châlons-sur-Marne, imp. Martin.

Rimini.

Giannini, C. Della biblioteca Gambalunga di Rimino. (Il Bibliofilo, num. 10.)

Rom.

Pierre, H. La Ville aux sept collines. 2 vol. 12⁰, 753 p. et tableau. Paris, Tequi. (Collect. Saint-Michel.)

Rouen.

Catalogue de la vingt-septième exposition municipale des beaux-arts ouverte le 1er octobre 1880. 12⁰, 175 p. Rouen, imp. Lecerf.

St. Louis (Amerika).

Hodges, W. R. The collection of Mr. S. A. Coale. (Americ. Art Review 10.)

Saintonge (Frankreich).

Julien-Laferrière, L. L'Art en Saintonge et en Aunis. Tome 1. Arrondissement de Saintes. gr. 4⁰, 40 p. Paris, Claesen.

Schaffhausen.

Betrachtungen über die kunstgewerbl. Erzeugnisse in den Gewerbe- und Industrie-Ausstellungen von Schaffhausen u. Arau. (Schweizer. Gewerbebl. 10.)

Schongau.

Koch. Die Gewerbeausstellung. (Kunst u. Gew. 44.)

Siena.

Lachi, P. Un' occhiata al museo Orfila. 8⁰, 24 p. Siena, tip. Bargellini.

Tegea.

Cavadias, P. Sculture di Scopa al museo di Tegea. (Bullet. dell' inst. di corr. archeol. IX.)

Teramo.

Mazuzolli, B. La biblioteca di Terame. S. l. 8⁰, 16 p.

Troyes.

Catalogue de la bibliothèque de la ville de Troyes, par E. **Socard.** Ouvrages intéressant l'histoire de Troyes et du département de l'Aube. T. 1. 8⁰, X—576 p. Troyes, imp. Bertrand-Hu.

Turin.

Esposizione (quarta) nazionale di belle arti del 1880 in Torino. Relazione della commissione giudicatrice. 8⁰, 32 p. Roma, tip. del Senato.

— **Giusti,** G. L'Esposizione nazionale. 8⁰, 96 p. Torino, tip. Bona. L. 1. 50.

— **Primo.** L'arte a Torino: lettere agli artisti italiani. 12⁰, 316 p. Roma, L. Perelli. L. 1. 50.

Venedig.

Fulin, R. Di alcuni doni fatti recentemente al civico museo di Venezia. (Arch. stor. venet. XIX, 2.)

— **Wolf,** A. Die Wiedereröffnung des Museo Correr in Venedig. (Zeitsch. f. bild. Kunst, B. 3.)

Versailles.

Exposition de Versailles. (Chron. des Arts 30.)

Weimar.

Schulte vom Brühl. Die bildende Kunst in Weimar. (Zeitsch. f. bild. Kunst, B. 4. 5.)

Wien.

Niederösterreich. Gewerbeausstellung. (Bucher, Blätter f. Kunstgew. 9. 10. — Heimat 47 ff. — Kunst u. Gew. 41. — Mitth. d. Oesterr. Museums 179. 180. — Schweiz. Gewerbebl. 11.)

— **Falke,** J. v. Die Ausstellung v. Bucheinbänden im Oesterr. Museum (Schluss). (Mitth. d. Oesterr. Museums 181.)

BIBLIOGRAPHIE.

(1. December 1880 bis 1. März 1881.)

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Accentramento (Sull') dell' arte italiana in Roma: pensieri di un critico francese. Torino, F. Casanova. 18⁰, p. 22.

Bonomi, J. The Proportions of the Human Figure. With a Project for an Instrument for the Identification of Persons, for Artistic or Legal Purposes. 5th edit. 4⁰. London, Roberson. s. 5.

Brücke, E. Die Darstellung der Bewegung durch die bildenden Künste. (Deut. Rundschau 1.)

Carénou, E. Perspective des ateliers. Traité de projection isométrique sans géométrie descriptive, pouvant servir de complément aux différents cours de dessin linéaire. Texte et planches. 8⁰, 36 p. et atlas de 13 pl. Paris, imp. Ve Larousse et Co. fr. 2. 50.

Cave Thomas, W. The old system of art culture and the new. (Art Journal, Dec.)

Gaumè, D. Anatomie des formes et proportions du corps humain. 4⁰, 15 p. et 2 pl. Le Mans, imp. Lebranet.

Guichard, E. Die Harmonie der Farben. 1296 Zusammenstellungen von Farbenverbindungen für die Kunst- und Textil-Industrie, für dekorative Zimmerausstattungen, Kostüme und Toilette. Autor. deutsche Ausgabe. Mit deutschem Text von G. Krebs. (In 18 Lfgn.) 1. Lfg. fo. 8 Chromolith. m. 4 S. Text. Frankfurt a. M., Rommel. M. 4. —.

Gut, A. Das Linearzeichnen. Ein Leitfaden für die Hand der Schüler an Real-, höheren Bürger- und gewerbl. Fortbildungsschulen. 2. Thl. Die rechtwinkl. Projektion. Mit 9 (lith.) Taf. gr. 8⁰, IV—39 S. Wiesbaden, Limbarth. M. 1. 50; (1—2 : 2. 50.)

Hauck, G. Die Stellung der Mathematik zur Kunst und Kunstwissenschaft. Vortrag, geh. am Schinkelfest den 13. März 1880. 8⁰. 30 S. Berlin, Ernst & Korn. M. —. 80.

Holmes-Forbes, A. W. The Science of Beauty: an Analytical Inquiry into the Laws of Aesthetics. 8⁰, p. 204. London, Trübner. s. 6.

Keim, A. Die Mineral-Malerei. Neues Verfahren zur Herstellung witterungsbeständiger Wandgemälde. Technisch-wissenschaftliche Anleitung. 8⁰, 80 S. Wien, Hartleben. M. 1. 80.

Kunst und Kunstgeschichte. (Deut. Rundschau 1.)

Naske, A. Studien über das Flachornament und seine Geschichte. Skizze einer ornamentalen Formenlehre. Vorträge, geh. im mähr. Gewerbe-Museum. (Aus: „Zeitschrift des Vereines österr. Zeichenlehrer.") Mit 12 autogr. Taf. gr. 8⁰, 72 S. Brünn, Winkler. M. 2. 40.

Natural history in its relation to art. (Art Journ. N. S. 1.)

Ortleb, A. u. G. Vorlagen für Holzmalerei. 1. Serie. qu. 4⁰. (8 Chromolith. m. 1 Bl. Text.) Leipzig, Ruhl. M. 2. 25.

Patuzzi, G. L. A proposito dei „Pensieri sull' arte e ricordi autobiografici" di Giovanni Dupré. 18⁰, p. 71. Verona, Drucker e Tedeschi. L. 1.

'enley's English School of Painting in Water Colours. New edit. fo. London, Sotheran. s. 63.

Poynter's South Kensington Drawing Book. Freehand Second Grade Cards. Set 1 to 4. 4⁰. London, Blackie. s. 1. d. 6.

Ranvier, L. Leçons d'anatomie générale faites au Collège de France. (Année 1878—1879.) Leçons recueillies par M. Weber, et accompagnées de figures. 8⁰, XX—447 p. avec 50 fig. Paris, J. B. Baillière et fils. fr. 10.

Regamey, Felix. L'enseignement du dessin aux États-Unis. (L'Art 312 ff.)

Robinson, L. G. The state and art. (Art Journ. N. S. 2.)

Roca y Delgado, M. Compilacion de todas las prácticas de la pintura desde los antiguos griegos hasta nuestros dias. Contiene los tratados de pintar al temple, al aguazo, al fresco, al óleo, curiosidades y secretos accesorios à la pintura y dorar á mate, modo de pintar los escudos de armas, y la simetria del cuerpo humano, escritos en 1724, por D. A. Palomino de Castro y Velasco; y los del encausto y cera, en 1755, por Mr. le Comte de Caylus; esmalte, pastel, en 1767, por Mr. de Piles; miniatura en 1822, por Mr. Mansion, discipulo de monsieur Isabey, traducidos libremente: y originales los de aguada, limpiera, forracion y restauracion de las pinturas al óleo, por D. M. de la Roca y Delgado. 8⁰, 368 p. Madrid, L. P. Villaverde. 12 y 14.

Bodenbach, A. Het ideaal. (De Vlaamsche Kunstbode, 11e livr., nov. 1880. Anvers.)

La theorie du Beau, d'après S. Thomas d'Aquin. (Précis histor. févr.)

Warren, S. E. Elementary Projection Drawing: Theorie and Practice. 5th edit. Revised, with a New Division on the Elements of Machines. Folding Plates (Industrial Science Drawing.) 8⁰. (New York.) London, s. 7. d. 6.

II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften.

Adams, W. H. D. Pompeii and Herculanum: the Buried Cities of Campania. New edit. 12⁰, 280 p. London, Nelsons. s. 3. d. 6.

Alecchi, O. Scavi dell' anfiteatro di Verona. Relazione, ridotta nella originale sua forma dal conte A. Pomei. Verona, tip. Noris. 4⁰, p. 23.

Anger, Dr. Das gemischte Gräberfeld auf dem Neustädter Felde bei Elbing. (Zeitsch. d. Gesellsch. f. Anthropol. zu Berlin 1880, II.)

Archéologie préhistorique. (Revue des Deux Mondes 1. déc.)

Benjamin, S. G. W. Our American Artists. Second Series. Illustrations. 4⁰. (Boston). London. s. 7. d. 6. and s. 10. d. 6.

Bernier, T.-A. Antiquités gallo-romaines et franques trouvées à Angreau. (Annales du Cercle archéol. du Mons XVI.)

Bertolotti, A. Artisti belgi ed olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII. Notizie e documenti raccolti negli archivi romani. Firenze, tip. della Gazz. d'Italia. 16⁰, p. V—429.

— — Curiosità storiche ed artistiche raccolte nell' Archivio di Stato Romano. (Archiv. stor. archeol. e letter. IV, 3.)

Böhm, Leonh. Alterthümer längs der Donau von Panczova bis Orsova. (Archäol. epigr. Mitth. a. Oesterr. IV, 2.)

Bohn, R. Bericht über die Ausgrabungen auf der Akropolis zu Athen im Frühjahr 1880. (Mitth. d. d. archäol. Inst. in Athen. V, 3.)

Bordeaux, R. Miscellanées d'archéologie normande relatives au département de l'Eure. 8⁰, VI, 178 p. Paris, Claudin.

Brizio, E. Pericle, Fidia e il Parthenon. (Nuova Antologia, 1. Jan.)

Cartault, A. L'art grec, d'après les publications recentes. (Rev. politique et litter. 15. Jan.)

Cartier, E. L'Art chrétien, lettres d'un solitaire. 2 vol. 8⁰. T. 1, 372 p., t 2, 413 p. Paris, D. Dumoulin et C. fr. 15.

Chanot, E. Géryon, bronze étrusque. (Gaz. archéol. 4.)

Clermont-Ganneau, C. Origine perse des monuments araméens d'Egypte. 1re partie. 8⁰, 40 p. et 1 pl. Paris, Didier et C. (Extr. de la Revue archéolog., août 1878 et janvier 1879.)

Daurès, G. Les fouilles d'Olympie. (La Nouvelle Revue 1er Janv.)

Dehaisnes. L'Espagne a-t-elle exercé une influence artistique dans les Pays-Bas? étude historique. 8⁰, 25 p. Lille, imp. Danel.

De'Stefani, St. Degli oggetti preistorici raccolti nella stazione dell' età del bronzo scoperta nel Mincio presso Peschiera. 8⁰, p. 17, con 2 tav. lit. Verona, tip. Franchini.

Desjardin, E. Les inscriptions romaines du Musée d'Amiens. (Rev. archéolog. 12.)

Desjardins, T. La Vénus de Vienne, note sur les restes de murailles antiques situées à Vienne au-dessous du mont Pipet; le Temple romain de Vienne en Dauphiné. 8⁰, 38 p. et pl. Tours, imp. Bouserez. (Extr. des Comptes rendus du congrès tenu à Vienne par la Soc. franç. d'archéologie en sept. 1879.)

Du Chatenet, E. Pompéi et Herculanum. Découverte et description de ces deux villes romaines. 12⁰, p. 120. Limoges, E. Ardant et C.

Domaszewski, A. v. Bericht über eine Reise in Kärnten. (Archäol. epigr. Mitth. a. Oesterr. IV, 2.)

Durazzo, M. Di un antico marmo col monogramma di Cristo trovato in Cogoleto: lettera. Genova, tip. Arcivescovile. 8⁰, 28 p. con 2 tav.

Florentinische Forschungen. (A. Allg. Zeitg. 331 ff.)

Funde, neue prähistorische in Südrussland. (Ausland 1.)

Furtwängler, A. Der Satyr aus Pergamon. 40. Programm zum Winckelmannsfeste der archäolog. Gesellschaft zu Berlin. Mit 3 (1 rad; 1 lith. u. 1 phototyp.) Taf. gr. 4⁰, 33 S. Berlin, G. Reimer. M. 2. 40.

Gilly, A. Les Arts chez les Hébreux. 8⁰, 11 p. Nîmes, imp. Jouve. (Extr. du Bull. de l'art chrét.)

Giorgi, C. de, Nuove scoperte archeologiche presso Osuni. (Rassegna settimanale 28. nov.)

Giuliari, G. B. C. Monumenti grafici affidati al marmo, al bronzo, al papiro, alla pergamena, alla carta, relativi alla storia di Verona. Verona, tip. Civelli. 4⁰, 42 p.

Godard-Faultrier. Rapport sur les fouilles de 1878—1879 à Angers, place du Ralliement, adressé à la réunion des sociétés savantes à la Sorbonne, le 16. avril 1879. 8⁰, 32 p. et 10 pl. Angers, imp. Lachèse et Dolbeau. (Extr. des Mém. de la Soc. d'agriculture, science et arts d'Angers, 1880.)

Gori, F. Ultimi scavi di Roma etc. (Archiv. stor. archeol. e letter. IV, 4.)

Gurlitt, L. Votivtafel an die Gottermutter. (Archäol. Zeitg. XXXVIII, 4.)

Handbuch, statistisches, für Kunst und Kunstgewerbe im deutschen Reich 1881, herausgegeben von R. Springer. 8⁰, VII—398 S. Berlin, Weidmann. M. 6.

Haussoullier, B. Vases peints archaïques découverts à Knossos. (Crète.) (Rev. archéol. 12.)

Hauvette-Besnault, A. Villes anciennes de la Chersonnèse de Thrace. (Bullet. de corresp, hellénique, Dec.)

Helbig, W. Viaggio in Etruria. Scavi. (Bullett. dell' inst. di corr. archeol. 12.)

Hettner, F. Bericht über die im Regierungsbezirke Trier in d. J. 1879—1880 aufgefundenen Alterthümer. (Jahrbüch. d. Ver. von Alterth.-freunden im Rheinlande 67—69.)

Heuzey, L. Rapport de la commission des Ecoles à Athènes et de Rome sur les travaux de ces deux écoles pendant l'année 1880. Lu dans les séances du 17. et du 24. déc. 1880. 4⁰, 38 p. Paris, Firmin-Didot et C.

Hoernes, M. Römische Alterthümer in Bosnien u. der Herzegowina. (Archäol. epigr. Mitth. a. Oesterr. IV, 2.)

Holwerda, A. E. J. Olympia I. (De Gids, Janv.

— — — — Olympische Studien. Archäol. Zeitg. XXXVIII, 4.)

Homolle, T. Fouilles exécutées à Délos. 8⁰ 11 p. et pl. Paris, imp. Pillet et Dumoulin. (Extr. de la Revue archéolog.)

Hultsch, F. Bestimmung des attischen Fusses nach dem Parthenon und dem Theseion. (Archäol. Ztg. XXXVIII, 4.)

Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande. 68. Hft. Mit 3 Taf. (2 in Aubeldr. und 1 in Lichtdr.) und 13 (eingedr.) Holzschn. 8⁰, 191 S. Bonn, A. Marcus in Comm. M. 6.

Jordan, H. Capitol, Forum und Sacra Via in Rom. Mit einer lith. Taf. 8⁰, 62 S. Berlin, Weidmann. M. 1. 60.

Kekulé, R. Die Reliefs an der Balustrade der Athena Nike. Nach neuen Zeichnungen und Entwürfen von L. Otto herausgeg. Mit Beiträgen von G. Loeschcke und R. Bohm. f⁰. VII, 30 S. m. eingedr. Holzschn., 7 Kupfertaf. u. 1 lith. Plan. Stuttgart, Spemann. M. 42.

— — Reliefschale mit Artemis. (Mitth. d. d. archäol. Inst. in Athen, V, 3.)

Klein, W. Laokoon, ein Vasenbild. (Archäol. Zeitg., XXXVIII, 4.)

Koehler, Ulr. Attische Schatzurkunde aus dem Ende des IV. Jahrhunderts. (Mitth. d. d. archäol. Inst. in Athen. V, 3.)

Körte, G. Dokimasie der attischen Reiterei. (Archäol. Zeitg. XXXVIII, 4.)

Kofler, Fr. Das fränkische Todtenfeld zu Klein-Rohrheim. (Gesammtver. d. d. Gesch. u. Alterth. Vereine in Darmstadt 11.)

Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit. Biographien und Charakteristiken. Unter Mitwirkung von Fachgenossen herausg. von R. Dohme. 76—78 (Schluss-)Lfg. (76: Siméon Chardin. Die französ. Illustratoren des 18. Jahrh. von J. E. Wessely. 40 S. — 77: Jean Creuze. Von R. Dohme. Jacques Louis David. Von C. A. Regnet. 39 S. — 78: Jacques Androuet Ducerceau. Von Jul. Janitsch. 24 S.) (Mit eingedr. Holzschn.) 4⁰. Leipzig, Seemann.

Lenormant, Franç. Peinture d'un vase de la collection Jatta. (Gaz. archéol. 4.)

Löher, Fr. v. Die Ausgrabungen auf Cypern. (Westermanns illust. d. Monatshefte, Febr.)

Lolling, H. G. Altattische Herme. (Mitth. d. d. archäol. Inst. in Athen V, 3.)

Maspero, G. Egyptian Documents rel. to Statues of the Dead. (Transactions of the Soc. of Biblical Archæology VII, 1.)

Mau, A. Scavi di Pompei. (Bullett. dell' inst. di corr. archeol., 12.)

Milchhöfer, A. Bacchische Siegesfeier. (Archäol. Zeitg. XXXVIII, 4.)

Milchhoefer, Arth. Nymphenrelief aus Athen. (Mitth. d. d. archäol. Inst. in Athen. V, 3.)

Minervini. I. Scoperte neapolitane. II. Scavi di Suessula. (Archiv. stor. per le provinc. napolet. IV, 3.)

Mittheilungen des Alterthumsvereins zu Plauen i. V. Jahresschrift auf die Jahre 1875—80. Herausgeg. von Joh. Müller. gr. 8⁰, VIII—168 S. Plauen, Neupert in Comm. M. 2. 80.

Montélius, O. Découvertes récentes de l'âge du bronze faites en Suède. (Matériaux pour l'hist. primitive et naturelle de l'homme 1.)

Mortillet, G. et A. de. Musée préhistorique. 1re livr. gr. 8⁰, 8 p. et 4 pl. Paris, Reinwald. (L'ouvrage sera complet en 20 livr. à M. 1. 50. et paraissant deux fois par mois.)

Müller, H. Neu entdeckte Urnenfriedhöfe. (Gesammtver. d. d. Geschichts- u. Alterth.-Ver. in Darmstadt 10.)

Muntz, E. Raphaël archéologue et historien d'art. 8⁰, 23 p. Paris, Quantin et C. (Extr. de la Gaz. des beaux-arts, oct. et nov. 1880.)

Normand, Ch. Fouilles à Olympie: Découverte des édifices de la cité antique. (Encypclop. d'archit. X, 2.)

Petersen, Eug. Die dreigestaltige Hekate. (Archäol. epigr. Mitth. a. Oesterr. IV, 2.)

Pierret, P. Le Panthéon égyptien. 8⁰, XV, 112 p. avec 75 dessins par Schmidt. Paris, Leroux.

Piot, Ch. Un cimetière nervo-romain, à Tumet. (Bull. des Comm. royales d'art et d'archéologie. 19e année. Nos 5—6. 1880.)

Pohl, O. Das Ichthys-Monument von Autun. Inaugural-Dissertation. gr. 4⁰. (22 S. m. 1 Steintaf.) Berlin. M. 1. 80.

Pottier, E. Les hypogées doriques de Néa-Paphos dans l'île de Chypre. (Bullet. de corresp. hellénique, Dec.)

Puchstein, O. Zur Arkesilasschale. (Archäol. Zeitg. XXXVIII, 4.)

Rassam, H. Excavations a. Discoveries in Assyria (Transactions of the Soc. of Biblio. Archäology. VII, 1.)

Ravaisson-Mollien, C. Les Manuscrits de Léonard de Vinci. Le Manuscrit A de la bibliothèque de l'Institut, publié en fac-similés (procédé Arosa) avec transcription littérale, traduction française, préface et table méthodique. 4⁰, 301 p. avec 126 pl. Paris, Quantin et C. fr. 100.

Richter, J. P. Lionardo da Vinci im Orient. (Zeitsch. f. Bild. K. 5.)

Robion, Fél. Apollon dans la doctrine des Mystères. (Gaz. archéol. 4.)

Rosellini, J. La seconda lettera scritta in Egitto ai colleghi, pubblicata da E. Teza per nozze Carducci-Bevilacqua. 8⁰, 15 p. Pisa, tip. Nistri.

Rosenberg, A. Die Werkstätten des Steinzeitalters auf der Insel Rügen. (Zeitschr. d. Gesellsch. f. Anthropol. zu Berlin 1880.)

Rossi. Illustrazione di due stele funerarie del Museo Egizio di Torino (con tav.). (Atti della R. Accademia delle scienze di Torino, vol. XV disp. 8.)

Ruht, R. L'art et les industries artistiques en Suisse. (L'Art 318 ff.)

Saulcy, F. de. Buste en bronze d'un chef gaulois. (Gaz. archéol. 4.)

— — — Les ruines de Murcens près Cahors et les émailleries du mont Beuvray. (Rev. politique et litter. Janv.)

Schliemann, H. Ilios, the City and Country of the Trojans: the Results of Researches and Discoveries on the Site of Troy and throughout the Troad, in the years 1871—1872—73 bis 78—79, including an Autobiography of the Author. With a Preface, Appendices, and Notes, by R. Virchow, M. Müller, A. H. Sayce, J. P. Mahaffy, H. Brugsch-Bey, P. Ascherson, M. A. Postolaccas, M. E. Burnouf, M. Calvert, and A. J. Duffield, With Maps, Plans, and about 1800 Illustrations. 8⁰, 916. London, Murray. s. 50.

Simon. Die Pferdeköpfe an den Giebeln der niederrhein. Bauernhäuser und ihre Beziehung zum altgerman. Volksglauben. (Zeitsch. d. hist. Ver. f. Niedersachsen in Hannover, 42.)

Sleeckx. Literatur en Kunst. 1e deel. 12⁰, 305 p. Gand, A. Hoste. fl. 3.

Spon's Architects', Builders', and Contractors', Pocket Book for 1881. Edited by W. Young. 32⁰. London, Spon. 3 s. 6 d.

Cyprische Statuen in Untersuchung. (Zeitschrift f. bild. K. B. 18.)

Sterno, C. Die Gräberfunde von Arcon in Peru im Berliner ethnographischen Museum. (Gegenwart 4.)

Textbuch zu Seemann's kunsthistorischen Bilderbogen. Suppl. A. u. S. T.: Geschichte der Kunst im 19. Jahrh. (Zu Nr. 247—318.) 8⁰. (1. Hälfte, 64 S.) Leipzig, Seemann. M. 1.

Thédenat, H. Observations sur l'ouvrage de M. E. Blanc, intitulé: Epigraphie antique du département des Alpes-Maritimes. 8⁰, 8 p. Paris, Sauton. (Extr. du Bull. critique.)

Thierry, Aug. Premier recit des temps mérovingiens. (E. Véron, L'Art 314.)

Tourret, G.-M. Le cimetière Sainte-Agnès à Rome. (Annales de philosophie chrét. Janv.)

Trendelenburg, Ad. Der grosse Altar zu Pergamon. (Unsere Zeit 1.)

Tyrwhitt, R. St. John. Greek and Gothic Progress and Decay in the Three Arts of Architecture, Sculpture, and Painting. 8⁰, 390 p. London, W. Smith. s. 12.

Ein Vikinger-Schiff. (Wiener Abendp. 44.)

Les villes ruinées de l'Amérique centrale. (Revue brittannique, Nov.)

Warren, C. The Temple or the Tomb: giving further Evidence in favour of the Authenticity of the Present Site of the Holy Sepulchre, and pointing out some of the principal Misconceptions contained in Fergusson's „Holy Sepulchre“ and „The Temples of the Jews“. 8⁰, 246. London, Bentley. 10 s. 6 d.

Weber, G. Le Sipylos et ses monuments; Ancienne Smyrne (Navlochon); monographie historique et topographique contenant 1 carte, 4 pl. lith. et 2 phot. 8⁰, IV, 126 p. Paris, Ducher et C.

Weil, R. Kythera. (Mitth. d. d. archäol. Inst. in Athen V, 3.)

Winckelmann, J. The History of Ancient Art. Translated from the German by G. H. Lodge. 2 vols. 8⁰, 1022 p. London, Low. s. 36.

Witte, S. de. Monuments d'argent trouvés en Syrie. (Gaz. archéol. 4.)

Wright, W. Note on a Sepulchral Monument from Palmyra. (Transactions of the Soc. of Biblical Archäology VII, 1.)

Zaborowski. Fouilles de M. Ossowski dans les cavernes de Cracovie. (Materiaux pour l'histoire prim. et natur. de l'homme 1.)

Zeitschrift der Gesellschaft für Beförderung der Geschichts-, Alterthums- und Volkskunde von Freiburg, dem Breisgau und den angrenzenden Landschaften. 5. Bd. 2. Hft. gr. 8⁰, 193- 366 S. Freiburg i. B., Stoll & Bader in Comm. à M. 2.

II a. Nekrologie.

Burnitz, H., Architekt. (Lieblein, J. Deut. Bauzeitung. 96.)

Geiger, Pet. Joh. Nep., Maler. (Zeitschr. f. bild. K. B. 11.)

Gropius, Martin, T, Architekt. (A. Rosenberg, Zeitschrift f. bild. K. B. 15.)

Jacquemart, Jules F., Radierer & Maler. (H. B. Zeitschr. f. bild. K. B. 20.) **Duplessis**, G. Jules-Ferdinand Jacquemart (notice nécrologique). 8⁰. 13 p. Paris. Techener. (Extr. du Bull. du bibliophile et du bibliothécaire, 26. oct—1880.)

Lafrance, Jules-Isidore, Bildhauer. (L'Art. 319.)

Mariette, François, Egyptologe. (E. Véron, L'Art. 318.)

Scheu, Ludw., Architekt. (Arch. f. kirch. Kunst 12.)

Semper, Gottfried. (O. v. Schorn, Kunst u. Gewerbe 1.)

Stange, Bernhard, Maler. (C. A. Regnet, Zeitschr. f. bild. K. B. 10.)

Stier, Gust. Architekt. (F. Deut. Bauzeitg. 97.)

Verboeckhoven, Eug., Maler. (L'Athenaeum belge 4.) (C. Lemonnier, Chron. des Arts 7.) (A. S. Journ. d. Beaux Arts 2.) (H. B. Zeitschr. f. bild. K. B. 20.)

Welcker, Fried. Gottlieb, Archäolog. (Augsb. Allg. Zeitung 6—9.)

III. Architektur.

Adam, R. & J. Architectural Decoration and Furniture. f⁰. London, Batsford. 25 s.

Antiquités assyriennes. Les portes du temple de Nerbal. (Précis historiques, Janv.)

Architecture moderne de Vienne, puplié avec le concours des architectes H. v. Ferstel, E. et H. v. Förster, Th. v. Hansen etc. par C. v. Lützow et L. Tischler. Planches gravées sous la direction de E. Obermayer. 2. vol. 12. livr. (Fin.) f⁰. 6 Kpfrtaf. m. 2 Bl. Text. Wien. Lehmann & Wentzel. à 8. —

Barichella, Vitt. Andrea Palladio e la sua scuola. Cenni. Lonigo, tip. Gaspari 1880. p. 72. 4⁰.

Bicknell, A. J. Modern Architectural Designs and Details. 10 parts. 8⁰ (New Jork.) London. 5 s.

Boileau, L. C, fils. Eglise S. Martin de Montmorency (Encyclopédie d'Architecture IX, 12.)

Boito, C. Terzo centenario di Andrea Palladio: discorso. Vicenza, tip. Burato 4⁰. p. 37.

Bonnaffé, Edm. Le château de Montal. (Chron. des Arts 3.)

Bubeck, W. Zwei Kirchen der italienischen Renaissance. (Zeitschr. für bild. K. 3.)

Busiri, A. La casa di S. Caterina in Siena ed il nuovo prospetto della chiesa di S. Maria sopra Minerva in Roma: studi e disegni, con note illustranti la suddetta casa, scritte dal parroco don A. Toti senese. Siena, tip. Bernardino. 4⁰. p. 67 con tav.

Château de Pierrefonds, dessiné d'après nature et lithographié par Bachélier. 16⁰. 13 p. et 15 pl. Paris, imp. Lemercier et C.

Comptes des bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV., publiés par M. I. Guiffrey. T. 1. Colbert (1664—1680). 4⁰ à 2 col., LXXIV—1533 p. Paris, imp. nat. (Collection de documents inédits sur l'histoire der France, publiés par les soins du ministre de l'instruction publique. 3e série.)

Dietterlin, W. Le livre de l'architecture. Recueil de planches donnant la division, symétrie et proportion des cinq ordres appliqués à tous les travaux d'art qui en dépendent, tels que fenêtres, cheminées, chambranles, portails, fontaines et tombeaux. 4⁰. 210 pl. Liége. imp. lith. et lib. Ch. Claesen. 140. —

Dubut et Coussin. Le Temple de la Pudicité (Rome), restauration exécutée en 1801 par M. L. A. Dubut; le Temple de Vesta (Rome), restauration exécutée en 1802 par M. J. A. Coussin. f⁰. 9 p. et 8 pl. Paris, Firmin Didot et C. (Restaurations des monuments antiques par les architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome.)

Egle. Die neue Marienkirche in Stuttgart. (Deut. Bauzeitg. 103.)

Eitelberger, R. v. Wiener Dombau-Verein. (Mitth. d. Oesterr. Museums 183.)

Ferrari, L. Palladio e Venezia. 16⁰. p. 288. Venezia, tip. Cordella. L. 2. —

Féval, P. Les Merveilles du mont Saint Michel. 8⁰. XLIV,—356 p. et grav. Paris, Palmé. fr. 8 —

Fornoni, E. Appunti sulla vecchia basilica di Santa Maria Maggiore di Bergamo, tipo-lit. Gaffuri e Gatti. f⁰. p. 20 con 4 tav.

Zur Frage der Vollendung des Münsters von Strassburg. (Deut. Bauztg. 8.)

France, H. de. Maison de ville des Couvertes de Montauban, 8⁰. 14 p. Montauban, imp. Forestié. (Extr. du Bull. de la Soc. archéolog. de Tarn-et-Garonne.)

Geffs, E. Recueil de portes, style renaissance flamande (XVIIe siècle), relevées à Anvers par E. G. Texte et préface par A. Schoy. 4⁰. 20 pl. Liège, Ch. Claesen. 15. —

Griffiths, A. Granada. (Art Journ. N. S. 1. 2.)

Handbuch der Architektur. Unter Mitwirkung von Fachgenossen herausg. von J. Durm, H. Ende, E. Schmitt u. H. Wagner. 1. Thl. Allgemeine Hochbaukunde. 1. Bd. 1. Hälfte 8⁰. Mit 37 in den Text eingedr. (Holzschn.-) Abbild. 192 S. — 2. Thl. Die Baustile. Historische u. techn. Entwickelung. 1. Bd. 1. Hälfte. Mit 199 in den Text gedr. (Holzschn.-) Abbild., sowie 10 in den Text eingeheft. Tafeln, darunter 2 in Farbendr. 128 S. Darmstadt, Diehl. à M. 8. —

Haushalter, B. Ueber die Anlage mittelalterlicher Burgen. Nachgewiesen an der Burgruine Greifenstein. (Aus „Schwarzb.-Rudolstädt. Landeszeitg.") 12⁰. 23 S. Rudolstadt, Hofbuchdruckerei. M. — 50.

Hitzig, Fr. Das Reichsbank-Gebäude in Berlin. Mit 7 (Kupfer-) Taf. gr. f⁰. 2 S. Berlin, Ernst u. Korn. M. 12. —

Klingenberg, L. L'architecture ornementale au moyen-âge. Recueil de 120 planches comprenant de nombreux motifs d'architecture et d'ornementation. f⁰. 120 pl. Liège, Ch. Claesen. M. 30. —

Labrouste, H. Les Temples de Paestum, Restauration exécutée en 1829. f⁰. 21 p. et 21 pl. Paris, Firmin Didot et C. (Restaurations des monuments antiques par les architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome.)

Lampertico, F. Su Andrea Palladio: discorso. (Archivio storico italiano, disp. V. del 1880.)

Lesueur, La Basilique ulpienne (Rome). Restauration exécutée en 1823. f⁰. 11 p. et 6 pl. Paris, Firmin Didot et C. (Restaurations des monuments antiques par les architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome.)

Loccatelli, Paulucci, T. Illustrazione dell' antica badia di s. Benedetto al monte Subasio. Assisi, tip. Sensi. 8⁰. p. 47.

Melani, A. Jules Gailhabaud ed il palazzo comunale di Pistoia: osservazioni. Pistoia, tip. Rossetti.

Monumental-Bauten, Wiener. 1. Bd. Hofopernhaus von van der Nüil u. v. Siccardsburg. Justizpalast von A. v. Wielemans. (In 20 Lfgn.) 1. Lfg. gr. f⁰. 6 Kpfrtaf. Wien, Lehmann und Wentzel. M. 12. —; Prachtausg. M. 20. —

Münster, das, zu Ulm. (Arch. f. kirchl. Kunst. V, 1. ff.)

Münster, das, zu Ulm. (Deut. Bauzeitg. 1 ff.)

Murray's Handbook to the Mediterranean, its Cities, Courts, and Jslands, for the use of General Travellers and Yachtsmen. By L. Playfair. With many Maps, Plans, etc. 12⁰. p. 530. London, Murray. 20 s.

Neri, A. Una famiglia d'architetti Genovesi. (Giornale ligustico 2.)

Neubauten, Wiener. Unter Mitwirkung der Architecten H. v. Ferstel, E. u. H. v. Förster, Th. v. Hansen etc., herausg. von C. v. Lützow u. L. Tischler, gestochen unter Leitung von E. Obermayer. 2. Bd. 12. (Schluss-) Heft. f⁰. 8 Kpfrtaf. m. 8 Bl. Text. Wien, Lehmann u. Wentzel. à M. 8. —

Nicholson, C. Descriptive Account of the Roman Villa at Brading, I. W. 4⁰. London, E. Stock. 1 s.

Redtenbacher, R. Die Baukunst der Vergangenheit u. ihre Stelle zu derjenigen der Gegenwart. (Allg. Bauzeitg. 1. 2.)

Richard. Notice sur le château de Chauvilliers (Doubs). 8⁰. 8 p. Besançon, imp. Dodivers. (Extr. du Bull. de l'Académie de Besançon, 16 déc. 1879.)

Rincklage, A. Der Dom zu Köln. (Westermann's ill. d. Monatshefte, Jänn.)

Rogge, W. Die St. Marienkirche zu Rostock. Ein Beitrag zur Geschichte des mitteralterl. Backsteinbaues in Norddeutschland. Mit 4 Bl. Lith. (Aus: „Archiv für kirchl. Kunst".) gr. 4⁰. 10 S. Berlin, Prüfer. M. 1. 50.

Die St. Erhardskirche in Breitenau. (Kirchenschmuck 12.)

Sauvageot, C. Viollet-le-Duc et son oeuvre dessiné. gr. 4⁰ à 2 Col., 115 p. avec 12 pl. et 150 fig. Paris, Ve Morel. (Extr. de l'Encyclopédie d'architecture.)

Sconocchia, E. L'anfiteatro Fausto in Terni. Assisi, tip. Sensi. 8⁰. p. 19.

Spiess, F. Der Tempel zu Jerusalem während des letzten Jahrhunderts seines Bestandes nach Josephus. (Samml. gemeinverständl. wissenschaftl. Vorträge, herausg. von R. Virchow u. F. v. Holtzendorff. 358. Heft.) Mit einer lith. Taf. 36 S. Berlin, Habel. M. 1.

Storelli, A. Notice historique et chronologique sur le château de Chaumont-sur-Loire, avec 4 grav. à l'eau-forte. 4⁰. 15 p. Tours, Mame et fils.

Töppen, M. Zur Baugeschichte der Ordens- u. Bischofs-Schlösser in Preussen. (Westpreuss. Geschichtsver. in Danzig 1880.)

Van Cauwenberghe, E. F. L'église de Notre-Dame de Pamele à Audenaerde et ses restaurateurs. 8⁰. XIV—133 p. Audenaerde, imp. Bevernaege-Van Eechaute. M. 8.

Wellens, F. Nouveau palais de justice de Bruxelles. Architecte: J. Poelaert. Notice descriptive avec atlas comprenant 15 plans et détails du monument. 8⁰. 115 p. et 1 portr. et atlas in-plano de 15 pl. Bruxelles, H. Leys.

Zechner, P. Norb. Die Kirche des Benedictinerstiftes S. Lambrecht, in Obersteier. (Kirchenschmuck 1. ff.)

IV. Sculptur.

Bergau, R. Der Taufkessel in der Stadtkirche zu Wittenberg. (Wartburg, 1. 2.)

Billung, H. David d'Angers (Augsb. Allg. Zeitung 324, 325.)

Fabriczy, C. v. Die französ. Sculptur der Gegenwart. (Zeitschr. f. bild. K. 5 ff.)

Gruppe, O. Michelangelo's Moses-Modell. (Zeitschr. f. bild. K. 3.)

Hähnel, E. J. Der Bacchuszug an dem alten (abgebrannten) königl. Hoftheater zu Dresden. qu. f⁰. 8 Lichtdr.-Taf. Dresden, Gilbers. M. 20. —

Labruzzi di Nescima, F. Intorno ad un bassorilievo della basilica di Monza. (Il Buonarroti, fasc. di marzo 1880.)

Lübke, W. Geschichte der Plastik von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. 3. verm. u. verb. Aufl. Mit gegen 500 Holzschn. 10. u. 11. (Schluss-) Lfg. Lex. 8⁰. IX u. S. 827-971. Leipzig. Seemann. à M. 2. cplt. M. 22.

Mayrhofer, Dr. Die römischen Steindenkmäler zu St. Julian. (Mitth. d. hist. Ver. der Pfalz zu Speier. IX, 8.)

Murray, A. S. History of Greek Sculpture, from the Earliest Times to the Age of Pheidias. 8⁰. London, Murray. 21 s.

— The sculptures of Olympia. (Nineteenth Century, 12.)

Overbeck, J. Geschichte der griechischen Plastik. 3. umgearb. u. verm. Aufl. 2. Halbband. Mit 48 Holzschn. (eingedr. u. auf 10 Taf.) 8⁰. (1. Bd. XI — XIV u. S. 243 — 486.) Leipzig, Hinrich. M. 8. — 1. u. 2. M. 15. —

Percier. La Colonne Trajane (Rome). Restauration exécutée en 1788. f⁰. XI. 15 p. et 13 pl. Paris, Firmin Didot et C. (Restaurations des monuments antiques par les achitectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome.)

Putto (Il) in marmo di Raffaello Sanzio da Urbino, di cui si perdette ogni traccia doppo il sacco dei Borboni avvenuto in Roma nel 1527, e nel 1872 scoperto nella città di Firenze dall' archeologo Molini. 16⁰. p. 16. Firenze. tip. Mariani.

Schönfeld, P. Andrea Sansovino und seine Schule. Für Künstler und Kunstfreunde. Mit 30 Abbild. in Lichtdr. gr. 4⁰. 59 S. Stuttgart. Metzler. M. 15.

Semper, H. u. W. Barth. Hervorragende Bildhauer-Architekten der Renaissance. Mino da Fiesole. Andrea Sansovino. Benedetto da Rovezzano. Forschungen von H. Semper. Aufnahme von W. Barth. Mit 27 Taf. in Lichtdr. f⁰. 25 S. Dresden, Gilbers. M. 52.

Trabaud, P. Le retable de Saint-Didier à Avignon. (Gaz. d. B.—Arts, Févr.)

Yriarte, Ch. Agostino di Duccio, sculpteur florentin . . . désigné dans Vasari sous le nom d'Agostino della Robbia. (L'Art. 313.)

Zasso, D. Di Andrea Brustolon scultore in legno e del suo monumento da erigersi in Belluno: note storiche. 16⁰. p. 39. con 1 Fig. Venezia, tip. Kirchmayr e Scozzi.

V. Malerei. Glasmalerei.

Aus'm Weerth, E. Alte Wandmalereien in der Kirche S. Maria Lyskirchen in Cöln. (Jahrbüch. d. Ver. von Alterth.-Freunden im Rheinlande 67—69.)

Bachelin, A. H. F. Brandt. — A. Calame. (Musée neuchâtelois, XVII,—11, 12.)

Bär, Jodoc. Malerfamilie Moosburger. (Rechenschafts-Ber. des Ausschusses des Vorarlberger-Museum f. 1879.)

Biller, C. Zur Erinnerung an Thomas Couture. (Zeitsch. f. bild. K. 4.)

Bode, W. Bernhard Strigel der sogen. Meister der Sammlung Hirscher. — Verzeichniss der Werke Strigels, von L. Scheibler. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlnugen. II, 1.)

Brandenberg, Christof, und Michel Müller, zwei Zugerische Glasmaler des XVII. Jahrh. (Der Geschichtsfreund 35.)

Brock-Arnold, G. M. Thomas Gainsborough and John Constable. 8⁰. p. 120. London, Low. 3 s, 6 d.

Brun, C. Ein Bild Mantegna's und der erste Entwurf dazu. (Zeitsch. f. bild. K. 4.)

Caffi, M. Giacomello del Fiore, pittore veneziano del secolo XV. (Archivio storico italiano, disp. VI. del 1880.)

Campardon, E. Un artiste oublié, J.—B. Massé, peintre de Louis XV, dessinateur graveur. gr. 16⁰. 302 p. Paris, Charavay fr.

Carpey, P. J. Tableaux décoratifs, plafonds et panneaux, allégories, groupes, attributs composés et peints par P. J. C. 3e série. f⁰. 12 pl. Liège, Ch. Claesen. M. 30.

Clement, C. E. Ant. Jos. Wiertz. (Americ. Art Review 13.)

Documenti riguardanti Daniello Ricciarelli, estratti dall' Archivio comunale di Volterra; pubbl. da B. Maffei per nozze Salvi-Ricciarelli. 4⁰. p. 28. Pisa, tip. Nistri.

Ephrussi, C. Un voyage inédit d'Albert Dürer. gr. 8⁰. 14 p. avec grav. Paris, imp. Quantin. (Extr. de la Gaz. des Beaux-arts, déc. 1820.)

Explication des vitraux de la chapelle des Carmélites de Laval. 32⁰. 56 p.. Laval-Chailland.

Fétis, E. Un peintre célèbre qui n'a pas existé. (Bull. des Comm. royales d'art et d'archéologie. 19e année. Nos. 5—6. 1880.)

Galabert. L'Eglise et les vitraux de Caylus. 8⁰. 24 p. Montauban, imp. Forestié. (Extr. du Bull. de la Soc. archéolog. de Tarn-et-Garonne.)

Giarrusso, J. Esame storico-pratico di un quadro ad olio su tela, rappresentante i cinque figli di Carlo Emanuele I. Palermo, tip. del „Giorn. di Sicilia.“ 8⁰. p. 10.

Gielen, J. Un manuscrit du VIIIe siècle illustré par les deux plus anciens miniaturistes belges mentionnés par l'histoire. (Bibliographie de Belgique, Feuilleton No. 8—10. 1880.)

Gonse, L. Eugène Fromentin, peintre et écrivain. Ouvrage augmenté d'un Voyage en Egypte et d'autres notes et morceaux inédits de Fromentin, et illustré de 16 grav. hors texte et 45 dans le texte. gr. 8⁰. 371 p. Paris, Quantin. M. 25.

Gruyer, A. Portrait de Jeanne d'Aragon. (Gaz. d. Beaux Arts, Decemb.)

— — Portrait de Thom. Inghirami par Raphael. (Gaz. d. B. Arts, Févr.)

Gualandi, A. Intorno a Francesco Raibolini detto il Francia: note. Bologna, Soc. tip. Azzoguidi. 18⁰. p. 12.

Guiffrey, J. J. Jean-Bapt. Massé, peintre, dessinateur et graveur. (L'Art, 322.)

Heaton, Ch. Life of A. Dürer, with a Translation of his Letters and Journal, and an Account of his Works. 2nd edit. revised and enlarged, with Portrait and 16 Illustr. 8⁰. p. 374. London, Seeley 10 s. 6 d.

Heuriet, F. Peintres contemporains. Jean Desbrosses. 8⁰. 48 p. et portr. Paris, A Lévy.

Hildebrandt, E. Aquarelle. Neue Folge. Chromo-Facsimiles von R. Steinbock und W. Loeillot. gr. f⁰. 5 Chromolith. Berlin. Stilke. M. 50. einzelne Bl. à. M. 12.

L'histoire de la peinture en Belgique, de 1830 à 1880. (Revue générale. Oct. 1880. Bruxelles.)

Hunold, B. Jakob Fink, der Maler aus dem Bregenzerwalde. Ein Künstler - Lebensbild. (Zeitsch. des Ferdinandeums f. Tirol. III. F. 24. Hft.)

Hunt, A. W. Turner in Yorkshire, (Art Journal N. S. 1. 2.)

Kaulbach, W. v., Echter u. Muhr. Kaffee-Klexbilder. Humoristische Handzeichnungen. Nach den im Besitz der königl. National-Galerie befindl. Originalen in Lichtdr. reproducirt von W. Frisch. Mit einem Vorwort vom Herausgeber. gr. 4⁰. 40 Bl. m. 1 Bl. Text. Leipzig. Schloemp. M. 15.

Kempt, R. Pencil and Palette; being Biographical Anecdotes chiefly of Contemporary Painters, with Gassip about Pictures Lost, Stolen, Forged, and Discovered; also Great Picture Sales. A Book for Artists and Lovers of Art. 12⁰. p. 248. London, Chatto. 2 s. 6 d.

Klein, J. Kirchliche Kunst. Cartons für Glasmosaik und Tafelmalerei etc. Einleitung und erläut. Text von. C. **Lind.** 1. Folge. f⁰. 10 Lichtdrtaf. m. 2 Bl. Text. Wien, Perles. M. 20.

Lefèvre, E. Quatre tableaux de Ch. Verlat. (Revue artistique. 1880—1881. Nos. 9 — 11. Anvers.)

Leinweber, R. Bacchus- u. Gambrinus-Feste, nach einem Fries in den Räumen des Werthmann'schen Hotels zu Dresden. qu. f⁰. 12 Holzschn.-taf. m. eingedr. Text. Dresden, Gilbers. M. 20.

Lippmann, F. Raffael's Entwurf zur Madonna del Duca de Terranuova und zur Madonna Staffa-Connestabile. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlg. II, 1.)

Luthardt, Ch. E. Lukas Kranach der ältere. (Zeitschrift für kirchl. Wissensch. 12. Heft.)

M. Langlin, G. Cincinnati artists of the Munich School. (Americ. Art Review 13.)

Mantz, P. Léon Cogniet. (Gaz. d. B.-Arts, Janv.)

— — Rubens. (Gaz. d. B.-Arts, Janv.)

Marchi Castellini, G. C. Antonio Allegri detto il Correggio, Vincenzo Vela, Luigi Asioli. Correggio, frat. Palazzi. 16⁰. p. 224. L. 5.

Martinez, V.-T. La concepcion de Murillo. (Rivista contemporanea 30. nov.)

Meynell, Wilfr. Little-known sketching grounds. (Art Journal, N. S. 1.)

Michiels, A. Van Dyck et ses élèves. Avec 5 eaux-fortes du maître reproduites en fac-similé par l'héliogravure et 16 autres grav., dont 12 hors texte. gr. 8⁰. XII,—568 p. Paris, Loones. M. 20.

Nordhoff, I. B. Illustrirte Urkunden aus Avignon. (Separat-Abdruck der Archivalischen Zeitschrift. Bd. V.) 8. 7 S.

— — Die Soester Malerei unter Meister Conrad. (Jahrb. d. Ver. von Alterth.-Freunden im Rheinlande. 67—69.)

Pecht, Fried. Die Reichenauer Wandgemälde. (Zeitsch. f. bild. K. B. 15.)

Phillimore, C. M. Fra Angelico. 8⁰. London, Low. 3 s. 6 d.

Portig, G. Das Geheimniss der Sixtinischen Madonna. (Wissensch. Beil. der Leipzig. Zeitg. 101—105.

Raffaili, F. L'aula massima nel palazzo municipale di Fermo dipinta da Pio Bernardini Panfili, ecc.: memoria storica descrittiva illustrativa con note. Fermo, tip. Paccassassi.

Rahn, R. Die mittelalterlichen Wandgemälde in der italienischen Schweiz. (Mittheil. der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. 21. Bd. 1. u. 2. Heft.) gr. 4⁰. 57 S. m. 6 Steintaf. Zürich. Orell, Füssli & Comp. M. 7.

— J. R. Die Tellskapelle am Vierwaldstättersee u. ihre Wandgemälde. (Geschichtsfreund, 35. Bd.)

Rembrandt, Un tableau de R. (J. H. Journ. d. Beaux-Arts. 3.)

Roger-Ballu. Le paysage français au XIXe siècle. (Nouvelle revue 15. janv.)

Roget, I. L; A. **Nesbitt.** Hints to collectors. Modern drawings. Ivories. (Art Journ. N. S. 1. 2.)

Rooses, M. Geschichte der Malerschule Antwerpens von Q. Massijs bis zu den letzten Ausläufern der Schule P. P. Rubens. Aus dem Vläm. übers. von F. Reber. Mit 19 Rad. von I. B. Michiels und 40 Holzschn.-Vollbild. 2. Hälfte. 8⁰. XII. u. S. 241—280. München, Liter-artist. Anstalt. à M. 9. cplt. M. 20. —

Rosenberg, A. Cornelius im Lichte der Gegenwart. (Grenzboten 1.)

Schoy, A. Rubens, architecte et décorateur. (L'Art 319 ff.)

Scott, L. Fra Bartolommeo and Andrea del Sarto. 8⁰. London, Low. 3 s. 6 d.

Sensier, A. La Vie et l'Oeuvre de J. F. Millet. Manuscrit publié par P. **Mantz,** avec de nombreux fac-similés. 4⁰. XIV, 407 p. avec 12 héliogr. hors texte et 48 grav. Paris, Quantin et C. M. 15. —

— — Jean-François Millet, Peasant and Painter. Translated by H. de K. and R. W. Gilder from the French of A. Sensier. With Portrait of Millet and num. Illustr. from his Works. 8⁰. (Boston.) London. 15 s.

Springer, A. Die Psalter-Illustrationen im frühen Mittelalter mit besonderer Rücksicht auf den Utrechtpsalter. Ein Beitrag zur Geschichte der Miniaturmalerei. Mit 10 Taf. in Lichtdr. (Aus: „Abhandl. d. k. sächs. Gesellsch. d. Wiss.") 8⁰. 110 S. Leipzig, Hirzel. M. 8.

Tacke, L. Die Wandgemälde der Aula des neuen herzogl. Gymnasiums zu Wolfenbüttel. Nach den Originalen photogr. von F. Freund. qu. f⁰. 8 Bl. Wolfenbüttel, Zwissler. M. 20.

Tosi, C. Discussione sul quadro „Gesù nell'orto", di Correggio. 8⁰. p. 24. Milano, tip. P. B. Bellini e C.

Urbani de Gheltof, G. M. Tiziano Vecellio. Deposizione dalla croce: quadro in tela della Galleria Manfrin di Venezia: studio. Venezia, tip. Kirchmayr e Scozzi. 8⁰. p. 28.

Vandyke, H. J. The Gospel History in Italian Painting. (Harper's Magazine, Febr.)

Wandgemälde im Triumphbogen des Ulmer Münsters. (Archiv f. kirchl. Kunst. IV. 11. V, 1.)

Woermann, K. Anfang und Ende einer Gemäldegallerie des vorigen Jahrhunderts. (Grenzboten 4.)

Woltmann, A. History of Painting. Edited by S. Colvin. Vol. 1. 8⁰. p. 520. London, Paul. 30 s.

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

Altenburger, G. u. B. **Rumbold.** Wappenbuch des Königr. Ungarn und seiner Nebenländer. (In 15 Heften.) 1. Hft. gr. 4⁰. 10 S. m. 11 Steintaf. Budapest, Grimm. M. 4.

Bahrfeldt-Riezneuendorf, E. Der Münzfund von Michendorf. (Münzforscher-Ver. zu Hannover 11.)

Catalogue de la collection des médailles et monnaies polonaises du comte E. Hutten-Czapski. Vol. III. 4⁰, VII—196. CLXVIII S. mit Holzschn. u. 5 Taf. Krakau, Friedlein. fr. 40. (I—II: fr. 74.)

Demay, G. La Paléographie des sceaux. 8⁰, 77 p. avec fig. Paris, imp. nat.

Donebauer, M. Die Fälschungen böhmischer Münzen und deren Stempel. (Numism. Zeitschr. XII, 2.)

Dreifuss, H. Die Münzen und Medaillen der Schweiz, beschrieben. Herausgeg. zur 100jähr. Jubelfeier des schweiz. Münz- und Medaillen-Cabinets von H. Glieb, E. v. Haller, sel. Andenken. Mit Abbild. 1. u. 2. Lfg. 8⁰. (1. Bd., S. 1—96 mit 1 Steintaf.) Zürich, Schmidt. à M. 1. 60.

Erbstein. Burgk, eine neu aufgefundene reussische Münzstätte der Kipperzeit. (Zeitschr. f. Museologie 4.)

— J. u. A. Die angeblichen Kupfermünzen von Wiener-Neustadt aus d. J. 1622 und deren wahre Herkunft. (Zeitschr. f. Museologie 1.)

Erbstein, J. u. A. Die im Jahr 1685 unter kaiserl. Gepräge ausgegangenen 15- und 3-Kreuzerstücke des Grafen Lud. Gust. von Hohenlohe-Waldenburg-Schillingsfürst. (Zeitsch. f. Museologie 23 ff.)

— — — — Der kgl. sächsische Thaler vom Jahr 1844, mit dem Punkte nach dem Münzmeisterbuchstaben. Zeitschr. f. Museol. 3. (Der Kummer'sche Thaler.)

Eckstein, O. Der Münzfund zu Michendorf bei Potsdam. (Münzforscher-Verein, 15. Nov.)

Gritzner, M. Das Wappen Wallensteins und die ihm verliehenen kaiserlichen Diplome. (Vierteljahresschr. f. Heraldik 3.)

Haas, Jos. Ueber siamesische Münzen. (Numism. Zeitschr. XII, 2.)

Hucher, E. Trésor de Jublains (Mayenne) (monnaies du IIIe siècle de l'ère chrétienne), décrit, dessiné et gravé. 8⁰, 72 p. et fig. Le Mans, Monnoyer. (Extr. de la Revue hist. et archéolog. du Maine, t. 7 et 8, 1880.)

Joseph, P. Beiträge zur pfalzgräfl. u. mainzischen Münzkunde. (Mitth. d. histor. Ver. der Pfalz zu Speier IX, 8.)

Lavallée, L. Monnayage, origine et histoire de l'industrie du monnayage en Belgique, anciens et nouveaux procédés de fabrication. Les monnaies nationales de 1830 à 1880. (La Belgique industrielle, 4e livr.)

Longperier, A. de. Le trésor de San'a. (Journal des Savants, Janv.)

Luschin v. **Ebengreuth,** A. Die Rollbatzen. (Numism. Zeitschr. XII, 2.)

Mallat, W. Jos. Sigillographie ecclésiastique de l'Angoumois. (Rev. de l'art chrét. XXX, 2.)

Mayerfels, K. R. v. Der Wittelsbacher Stamm-, Haus- und Geschlechtswappen. Heraldische Monographie als Festgabe zum 700jährigen Wittelsbacher Jubiläum. Mit 4 lith. Taf. 8⁰. (44 S. m. eingedr. Holzschn.) München, Ackermann. M. 2. 50.

Meyer, Ad. Zwittermünzen mit den Bildnissen Kaisers Franz I. und seiner Gemahlin Maria Theresia. (Numism. Zeitschr. XII, 2.)

Meyer-Kraus, B. Wappenbuch der Stadt Basel. (In 8 Lfgn.) 1. Lfg. gr. 4⁰. 10 Chromolith. m. 3 S. Text und chromolith. Titelbl.) Basel, Bahnmaier. M. 8.

Missong, Al. Unedirte Consularmünzen des römischen Kaisers Tacitus. (Numism. Zeitschr. XII, 2.)

Mordtmann, J. H. Neue himjarische Münzen. (Numismat. Zeitschr. XII, 2.)

Morel-Fatio, A. Histoire monetaire de Lausanne 1355—1375, 1476—1588; fragment. (Société d'hist. de la Suisse romande Mémoires XXXV.)

Mowat, R. Trésor de Monaco, notice d'un médaillon inédit de Gallien et de huit monnaies romaines en or. 8⁰, 47 p. Nogent-le-Rotrou. imp. Daupeley-Gouverneur. (Extr. des Mém. de la Soc. nat. des antiquaires de France, t. 40.)

Mülverstedt, G. A. v. Zur Münzkunde der Grafen von Wernigerode. (Numismat. sphragist. Anzeiger XI, 8.)

Muñoz y Rivero, J. Manual de paleografía diplomática española de los siglos XII al XVII. Método téorico-práctico para aprender à leer los documentos españoles de los siglos XII al XVII. Obra ilustrada con 179 lám. dibujadas por el autor. 8⁰, 202 p. y VI de Indice. Madrid, Murillo. 48 y 52.

Die Münzen des Herzogthumes Bremen und Verden, geprägt unter schwedischer Hoheit 1648—1719, von M. B. (Numismat. sphragist. Anzeiger, Sept. Octob.)

Picqué, C. Introduction à la numismatique des provinces belges. (Revue belge de numismatique. 4⁰ livr. 1880. Bruxelles.)

Robert, P. C. Monnaies gauloises. Description raisonnée de la collection de M. P. C. Robert. 8⁰, 109 p. Paris, imp. Pillet et Dumoulin. (Extr. de l'Annuaire de la Soc. franç. de numismatique et d'archéologie.)

Schlumberger, G. Monuments numismatiques et sphragistiques du moyen âge byzantin. 8⁰. 20 p. et pl. Paris, imp. Pillet et Dumoulin. (Extr. de la Revue archéologique, oct. 1880.)

Skorowidz monet polskich od 1506 do 1825 roku ulozony przez K. Beyera. (Repertorium der polnischen Münzen vom J. 1506 bis 1825, zusammengestellt von K. Beyer.) gr. 8⁰, V—143 S., 1 Portr. u. 38 Taf. Autogr. Krakau, Friedlein. M. 8. 80.

Tergast. Der Münzfund bei Oldeborg. (Jahrb. d. Gesellsch. f. bild. K. zu Emden IV. 1.)

Trachsel, C. F. Uebersicht der bekannten gräflichen u. fürstlichen Oettingischen Münzen u. Medaillen. (Numism. Zeitschr. XII, 2.)

— — — Unedirte Münzen von Appenzell u. St. Gallen. (Numism. Zeitschr. XII, 2.)

Trachtel, C.-F. Monographie des monuments numismatiques des comtes et du prince de Linange. (Revue belge de numismatique. 4e livr. 1880. Bruxelles.)

Vleuten, F. v. Ein Fund von sogen. Regenbogenschüsselchen in der Nähe von Bonn. (Jahrbüch. d. Ver. von Alterth.-Freunden im Rheinlande 67—69.)

Warnecke, F. Ein unbekanntes Künstlerwappen. (Der deut. Herold 11.)

— — Wappen des holstein. Adels im Sibmacherschen Wappenbuch vom J. 1668. T. V. (Der deut. Herold 12.)

Wippo. Der Ippweger Münzfund. (Münzforscher-Verein 15. Nov.)

Würdinger, J. Beiträge zur Gesch. der Gründung und der ersten Periode des bayer. Hausritterordens vom hl. Hubertus 1444—1799. Abhandlungen d. hist. Classe der k. bayer. Akad. d. Wissensch. XV, 1 u. II.)

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

Apian's, Ph. Topographie von Bayern u. bayerische Wappensammlung. Zur Feier des 700jährigen Herrscherjubiläums des erlauchten Hauses Wittelsbach herausgeg. von dem histor. Vereine von Oberbayern. Mit 60 (lith.) Abbildungstaf. (Aus: „Oberbayer. Archiv f. vaterl. Geschichte.") gr. 8⁰, XVI—498 S. München, Franz. M. 12.

Apulejus. Amor und Psyche. Ein Märchen aus dem Lat. von R. Jachmann. Illustrirt in 46 Orig.-Rad. u. Ornam. v. M. Klinger. gr. 4⁰, VII—68 S. München, Stroefer. M. 65.

Les aquafortistes d'Anvers. (Revue artistique. Nos 7—8. 1880. Anvers.)

Aumüller, E. Les petits maîtres allemands. I. Barthélemy et Hans Sebald Beham. gr. 8⁰, 96 S. München, Rieger. M. 12.

Beltrani, G. Leonardo Bufallini e la sua pianta topografica di Roma. (Rivista europea 1. dec.)

Bertolotti, A. La pianta di Roma di Leonardo Bufallini. (Archiv. stor. archeol. e letter. IV, 4.)

Birket Foster-Album. Eine Auswahl der schönsten Holzschnitte nach Zeichn. v. Birket Foster, in Holz geschn. v. Gebr. Dalziel, J. Cooper

E. Evans u. A. Mit deutschem Text herausg. von G. Scherer. gr. 4⁰, 171 S. m. eingedr. Holzschn. München, Stroefer. M. 12.

Blades, W. The first printing-press at Oxford. (The Antiquary, Janv.)

Blanc, C. L'œuvre de Rembrandt, décrit et commenté. Ouvrage comprenant la reproduction de toutes les estampes du maître exécutée sous la direction de M. F. Delangle. gr. 4⁰, XLIV—328 p. et 2 albums de 371 pl. Paris, Quantin. fr. 500.

Bry, T. de. New Artistic Alphabet. Frankfort-on-Main, 1595. f⁰. London, Waterston. 12 s. 6 d.

Catalogus librorum officinæ Elzevirianæ. Catalogue de l'officine des Elzevier (1628). Reproduction héliographique d'après l'exemplaire de la bibliothèque de Francfort-sur-le-Mein, avec une introduction par E. Kelchner. 8⁰, VIII — 16 p. Paris, Baer et C. (Tiré à 250 exempl. num.)

Eine Caricaturen-Sammlung auf Napoleon I. (Zeitschr. f. Museologie, 2, 3.)

Champfleury. L'art et la littérature romantique. (Le Livre 12.)

Claretie, J. Un livre unique; l'Affaire Clémenceau peinte et illustrée. 4⁰, 28 p. avec portr. et grav. Paris, imp. Quantin. (Extr. de la Gazette des beaux-arts, mai 1880.)

Drujon, Fernand. Études et documents nouveaux sur les livres à clef. (Le Livre, 12.)

Champfleury. Études sur l'art, la littérature, la musique d'après les vignettes romantiques. (L'Art 312 ff.)

Comyns Carr, J. La gravure sur bois en Amérique. (L'Art 314.)

Dalziel's Bible Gallery. From original Drawings by F. Leighton. 4⁰. London, Routleage. L. 5, 5 s.

Encyklopädie, illustrirte, der graphischen Künste und der verwandten Zweige. (Buch-, Stein- u. Kupferdruck, Lithographie, Photolithographie, Chemitypie, Zinkographie, Xylographie, Schriftgiesserei, Stereotypie, Galvanoplastik etc.) Herausgeg. unter Mitwirkung bewährter Fachgenossen v. A. Waldow. 1. Hft. 8⁰. (32 S. m. eingedr. Holzschn. u. 1 Tab.) Leipzig, Waldow. M. —. 80.

Etcher, The. 37 Examples of the Original Etched Work of Modern Artists. Vol. 2. f⁰. London, Low. 52 s. 6 d.

Fornari, P. Panfilo Castaldi maestro della stampa, o l'invenzione dei caratteri mobili. 8⁰, 24 p. Milano, tip. G. Agnelli.

Führich, J. R. v. Der Bethlehemitische Weg. 13 Orig.-Zeichn. In Holzschn. ausgeführt von A. Gaber u. K. Oertel. Mit einer Lebensskizze des Künstlers. 3. Aufl. qu. f⁰, 9 S. Leipzig, A. Dürr. M. 10.

Gonse, Louis. L'œuvre de Jules Jacquemart. Appendice. (Gaz. d. B. Arts. Dec. ff.)

Hamerton, P. G. Etching and Etchers. 3rd edit. 4⁰, 374 p. London, Macmillan. L. 7. 7 s.

— — — The Etcher's Handbook. 3rd edit. revised and augmented. 8⁰, 102 p. London.

Hipler, F. Kupferstecher im Ermlande. (Histor. Ver. für Ermland. Zeitschr. f. d. Gesch. u. Alterth.-Kunde 1880.)

Holbein, J. La passion de notre Seigneur, gravée d'après les desseins originaux, qui se trouvent à la Bibliothèque publique de la Ville de Basle, publiée par Chr. de Mechel, graveur et membre de diverses académies. A Basle, 1784. gr. 4⁰. 12 Bl. in Kupferst. m. Titel in Kupferst. Stuttgart, Wittwer. M. 10.

Holbein, J. 12 Portraits. Kupferst. f⁰. Ebenda. M. 15.

— — Le triomphe de la mort, gravé d'après les dessins originaux par Chr. de Mechel, graveur à Basle. 1780. gr. 8⁰. 47 Kupfertaf. Ebenda. M. 12.

Hoola van Nooten, B. Fleurs, fruits et feuillages choisis de l'île de Java. Peints d'après nature. 3e édit. f⁰. 40 pl. en couleur avec texte explicatif. Bruxelles, C. Muquardt. fr. 175.

Keats, J. The Eve of Saint Agnes. Illustrated in 19 Etchings by Ch. O. Murray. f⁰. London, Low. s. 63.

Koehler, S. R. The works of the Americ. etchers: Stephen Parrish. (Americ. Art Review 13.)

Lecoy de la Marche, A. Saint Martin. gr. 8⁰, XV—730 p. avec 35 pl. hors texte, dont 6 en chromolith., têtes de chapîtres, culs-de-lampe, lettres ornées, offrant une iconographie populaire de Saint-Martin. Tours, Mame et fils. fr. 25.

Marsy, de. Bibliographie picarde. 2. Sigillographie. 8⁰, 23 p. Amiens. imp. Delattre-Lenoël. (Extr. de la Picardie, revue hist. etc., nouv. série, t. 3, 1880.)

Ménard, R. Le Monde vu par les artistes, géographie artistique. Ouvrage orné d'environ 600 grav. et carte. gr. 8⁰, 1009 p. Paris, Delagrave. fr. 25.

Merlo, J. J. Arnold Mylius aus Mörs, Buchhändler zu Köln. (Ver. von Geschichtsfreunden zu Rheinberg I.)

Monceaux, H. Gravures sur bois portant le monogramme de Jean Cousin. (L'Art 321.)

Monnoyer, J. B. Livre de fleurs, corbeilles, vases et guirlandes, dessiné et gravé d'après nature. Reproduit par la photolithographie. f⁰, 13 pl. Liège, Ch. Claesen. fr. 15.

Muller, E. Flore pittoresque. Croquis d'après nature. f⁰, 24 pl. Liège, Ch. Claesen. fr. 60.

Philomneste Junior. La bibliomanie en 1880, bibliographie rétrospective des adjudications les plus remarquables faites cette année et de la valeur primitive de ces ouvrages. 8⁰, 89 p. Bruxelles, Gay et Doncé. M. 5.

Piquepé, P. Traité pratique de la retouche des clichés photographiques, suivi d'une méthode tres-détaillée d'émaillage, et de formules et procédés divers. 12⁰, XII—123 p. et 2 pl. Paris, Gauthier-Villars.

Saulcy, F. de. Histoire d'un livre. 8⁰, 63 p. Paris, Soussens et C.

Sistema nuovo (Di un preteso) d'incisione calcografica, ossia: Se la oleografia o fotoincisione possa surrogare la incisione a bulino. (Firenze.) Succ. Le Monnier. 16⁰, 7 p. (Dal N. 10 del „Bibliofilo".)

Tissandier, G. Une révolution dans l'art typographique. La presse à deux couleurs de M. P. Alauzet. (Bibliographie de Belgique, 1880, N⁰. 11, Feuilleton, du journ.: La Nature.)

Wandtafeln für den naturgeschichtlichen Anschauungs-Unterricht an Volks- und Bürgerschulen auf Grundlage der Lesebücher, unter gefälliger Mitwirkung von R. Hofbauer, F. Steindachner A. Kerner, R. v. Marilaun etc., bearb. von Aug. Hartinger. 3. Abth. Bäume. Ausgeführt nach Originalien von J. Marak, H. Darnaut u. J. Weixlgärtner. 1. Lfg. f⁰. (5 Chromolith.) Wien, Gerold's Sohn. à M. 8.

Wernicke, E. Die sieben Planeten, Darstellungen vom Beginne des XVI. Jahrh. (Anzeig. f. K. d. deut. Vorzeit. Dec.)

VIII. Kunstindustrie. Costüme.

Altarfliesen in Fayence von Rouen. (Kunst und Gewerbe 48.)

Arendt, C. Sammlung zumeist im apostol. Vicariate Luxemburg ausgeführter Altäre, Kanzeln und sonstiger Kirchenmöbel im gothischen und romanischen Style. 8. (Schluss-) Lfg. gr. f°. (3 Steintaf. m. 2 Bl. Text.) Luxemburg, Brück. à fl. 4.

Ashenhurst, T. R. A Practical Treatise on Weaving and Designing of Textile Fabrics. 2nd edit. 8⁰. 326 p. London, Simpkin. 12 s. 6 d.

Aubert, E. Conseils pratiques pour la peinture céramique à la gouache vitrifiable. 8⁰. 16 p. Paris, imp. Malteste et C. fr. 1. 50.

Audsley, G. A. and J. L. **Bowes.** Keramic Art of Japan. New edit. gr. 8⁰. London, Sotheran. 42 s.

Aus'm Weerth, E. Römische Gläser. (Jahrbüch. d. Ver. v. Alterth.-Freunden im Rheinlande 67—69.)

Barber, M. Some Drawings of Ancient Embroidery. 4⁰. London, Sotheran. 42 s.

Barbier de Montault. L'anneau d'investiture du Musée de Montauban. (Bullet. de la Société archéol. de Tarn et Garonne VIII. 3.)

— — — Les ostensoires du XIVe siècle en Limousin. 8⁰, 40 p. avec fig. Tours, imp. Bouserez. (Extr. des Comptes rendus du congrès tenu à Vienne par la Soc. franç. d'archéologie en sept. 1879.)

Bech, A. y **Pujol.** Decadencia de la industria en Espana. (Boletin del Ateneo Barcelonés Juli bis Sept.)

Bergau, R. Häusliche Kunstpflege. (Im neuen Reich 52.)

Biraghi, E. Sulla sala da biblioteca disegnata e scolpita dal prof. Rinaldo Barbetti per il barone Leopoldo De Rothschild, di Londra. Firenze, stab. Civelli. 24⁰, 27 p. (Dal Corriere Italiano, anno XVI, N°. 278—280.)

Bordeaux, Raymond. Les tapisseries de l'église de Vernon. (Rev. de l'art chrét. XXX, 2.)

Burty, Ph. Un chef-d'œuvre de damasquine par M. Alfred Gauvin. (L'Art 320.)

Chesneau, E. Charles Percier. (Gaz. d. B.-Arts. Févr. ff.)

Cook, C. The House Beautiful. Essays on Beds and Tables, Stools and Candlesticks. With Illustrations from original drawings. 4⁰. (New York.) London. 20 s.

Courajod, L. Chandeliers de la chapelle du château d'Ecouen, au musée du Louvre. Dessins par Corroyer. 8⁰, 16 p. avec fig. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Extr. des Mém. de la Soc. nat. des antiquaires de France. c. 40.)

— — La Cheminée de la salle des caryatides au musée du Louvre. 8⁰. 14 p. avec dessins. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Extr. au t. 7 des Mém. de la Soc. de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France.) Nicht im Handel.

Davidson, E. A. House Painting, Graining, Marbling and Sign Writing. 3rd edit. 12⁰. London, Lockwoods. 6 s.

Decoration in Painting, Sculpture, Architecture and Art Manufactures. Illustrated. 1st series, complete. 16⁰. London, Low. 2 s. 6 d.

Delmotte, H. Un orfèvre montois. (Bulletin des Commissions roy. d'art et d'archéol. 8.)

Dessins de décoration des principaux maîtres. 40 planches réunies et reproduites sous la direction de M. Ed. **Guichard,** avec une étude sur l'art décoratif et des notices par M. E. **Chesneau.** f⁰. IV—26 p. Paris, Quantin et C. fr. 125.

Drawings of Ancient Embroidery. Edited by W. Butterfield. 4⁰. London, Sotheran. s. 42.

Edis, R. W. Decoration and Furniture of Town Houses: a Series of Cantor Lectures delivered before the Society of Arts, 1880, Amplified and Enlarged. With 29 Full-page Illustrations and numerous Sketches. 8⁰. 306 p. London, Paul. 12 s. 6 d.

Eine Dose als Musterkarte sächsischer Halbedelsteine. (Zeitschr. f. Museologie 4.)

Folnesics, J. Die keramische Abtheilung im Oesterr. Museum. (Mitth. des Oesterr. Museums 184 ff.)

Fryatt, F. E. Pottery in the United States. (Harper's Magazine, Febr.)

Gee, G. E. The Goldsmith's Handbook: Containing full Instructions for the Alloying and Working of Gold, 2nd edit. considerably enlarged. 12⁰. 280 p. London, Lockwood. 3 s. 6 d.

Guiffrey, J. Note sur une tapisserie repésentant Godefroy de Bouillon, et sur les repésentations des preux et des preuses au XVe siècle. 8⁰, 14 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Extr. des Mém. de la Soc. nat. des antiquaires de France, t. 40.)

Guitton, E. et C. **Chassevent.** Rapport sur les nouveaux procédés de fabrication du verre et des produits réfractaires, de M. Ch. de La Roche. 8⁰. 55 p. Paris, Dillet.

Héron de Villefosse, A. Trésor de Monaco, Notice sur les bijoux. 8⁰. 27 p. avec dessins. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Extr. des Mém. de la Soc. nat. des antiqu. de France, t. 40.)

Heyne, M. Kunst im Hause. 34 (photolith.) Taf. Abbild. von Gegenständen aus der mittelalterl. Sammlung zu Basel. Herausg. und mit einer Einleitung versehen. Gezeichnet von W. Bubeck. gr. 4⁰. 15 S. Basel, Bahnmaier. fr. 10.

Hirth, G. Album für Frauen-Arbeit, enth. klass. Motive für Weissstickerei, Bunt-, Gold- und Applikationsstickerei, Spitzen-, Verschnürungs- und Knüpfarbeit, sowie Weberei, Passementerie und Stoffbemalung. 1. Serie. 40 Taf. (in facsm. Druck). 4⁰. IV S. Text. Leipzig, Hirth. M. 2.

— — Das deutsche Zimmer der Renaissance. Anregungen zu häusl. Kunstpflege. 5. (Schluss-) Lfg. f⁰. VIII u. S. 125—184 m. eingedr. Holzschnitten. Leipzig, Hirth. à M. 2. 40.

Hofmann, N. Renaissance-Möbel und Decoration. 1. Abth. 1. Lfg. 2. Ausg. f⁰. (13 Taf. in facsm. Druck.) Berlin, Nicolai. M. 12. 50.

Jaennicke, F. Ueber Antoine Cléricy und seine Arbeiten. (Kunst u. Gewerbe 1.)

Janvier, C. A. Practical Keramics for Students. 8⁰, 268 p. London, Chatto. s. 6.

J. v. L. Die gesetzliche Regelung des Gewerbewesens in Frankreich. (Schweizer. Gewerbebl. VI, 3 ff.)

Lasteyrie, F. de. Les Peintres-verriers étrangers à la France classés méthodiquement selon les Pays et l'époque où ils ont vécu. 8⁰, 70 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Extr. des Mém. de la Soc. nat. des antiquaires de France. t. 40.)

Le Breton, Gaston. La tapisserie de Rouen. (Chron. des Arts 40. 41.)

Linke, Fr. Fayence. (Mitth. d. Oesterr. Museums 185 ff.)

Litchfield, F. Pottery and Porcelain. 2nd edit. London, Bickers. s. 5.

Luthmer, F. Luxus im Kunstgewerbe. (Die Gegenwart, 51.)

Mc. Laughlin, M. L. Pottery Decoration under the Glaze. 16⁰. 96 p. London, Lockwood. s. 5.

Merlin, Th. Ameublements pratiques de tous styles, composés et dessinés. f⁰. 100 pl. Liège, Ch. Claesen. M. 60.

Miniatur-Album für das Kunstgewerbe. Eine Sammlung interessanter kunstgewerbl. Entwürfe und Ausführungen. 1. Hft. qu. gr. 8⁰. 12 Taf. Leipzig, Knapp. M. 1. 50.

Müller, A. Ueber neuere florentinische Kunstindustrie. (Schweizerisch. Gewerbebl. VI, 1 ff.)

Naske, Al. Einiges über den Teller und seine Decoration. (Mährisch. Gewerbebl. 1. 2.)

Nordhoff, J. B. Meister Eisenhut. (Jahrbüch. d. Ver. von Alterth.freunden im Rheinlande 67—69.)

Odescalchi, B. e R. Erculei. Il movimento artistico-industriale in Inghilterra, nella Francia e nel Belgio e istituzioni intese e promuoverlo: Relazione. (Annali dell' industria e del com. mercia 1880, No. 24.) Roma, tip. Eredi Botta. 8⁰, 96 p.

Rambert, Ch. L'art dans l'industrie moderne. Dessins, calques et croquis. 4⁰, 50 pl. Liège, Ch. Claesen. M. 30.

Robinson, G. T. Our household furniture: its past history and its present development. (Art Jour. N. S. 1 ff.)

Sibmacher, J. Newes Modelbuch in Kupffer gemacht, darinnen allerhand Arth Newer Mödel von Dün, Mittel vnd Dick aussgeschnidener Arbeit, auch andern Künstlichen Nehwerck zu gebrauchen, m. vleiss inn Druck verfertigt, Nürnberg 1604. (Kreuzstich-Muster.) qu. 4⁰. 38 Bl. in facsm. Druck. Berlin, Wasmuth. M. 3.

South Kensington Museum. Examples of the Works of Art in the Museum and of the Decoration of the Building, with brief Descriptions. f⁰. London, Low. s. 16.

Steche, R. Ueber Kleinwerke italienischer Schmiedekunst. (Kunst u. Gew. 3.)

Starcke, E. u. **Kohlmann**. Der Emder Silberschatz, beschrieben. (Aus: „Jahrb. der Gesellschaft f. bild. Kunst u. vaterl. Alterthümer in Emden.") Nebst 8 Taf. Abbild. in Lichtdr. gr. 8⁰. (15 S. m. eingedr. Holzschn.) Emden, Haynel. M. 1. 50.

Die Uhren in der Mustersammlung des Bayrischen Gewerbemuseums zu Nürnberg. (Kunst und Gew. 2.)

Vachon, M. Le concours de l'union centrale. (Gaz. d. B. Arts, Févr.)

Vaillant, V. J. La tapisserie à Boulogne-sur-Mer. (Chron. des Arts, 2.)

Van Bastelaer, D. A. Étude sur un précieux reliquaire phylactère du XIIe siècle, provenant du prieuré de Sart-les-Moines, à Gosselies, et probablement originaire de l'abbaye de Lobbes, émail et dorure sur cuivre bronzé. 8⁰, 27 p. et 2 pl. Anvers, imp. J. Plasky. (Extr. des Ann. de l'Accad. d'archéologie.) fr. 4.

Wirz, H. O. Les stalles d'églises au XV et du XVI. siècle en Suisse. (Société d'hist. de la Suisse romande. Mémoires XXXV.)

IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen.

Chanteau, F. de. Collections lorraines aux XVIe et XVIIe siècles. Documents conservés à la Bibliothèque nationale, recueillis et annotés. 8⁰. 80 p. Nancy, imp. Crépin-Leblond. (Entr. des Mém. de la Soc. d'archéologie lorraine, 1880.)

Charles, R. Guide illustré du touriste au Mans et dans la Sarthe. Avec dessins pour la plupart de G. Bouet. 12⁰. VI—410 p. avec carte et pl. Le Mans, Pellechat.

Dictionnaire historique et archéologique du département du Pas-de-Calais, publié par la commission départementale des monuments historiques. Arrondissement de Boulogne. T. 1. gr. 8⁰. 402 p. Arras, Sueur-Charrney.

Mason, Ch. The Forty Shires, their History, Scenery, Arts, and Legends. Illustrated. 8⁰. London, Hatchards. 6 s.

Murray's Central Italy. New edit. 8⁰. London, Murray. 10 s.

Beaune.

Auberlin, C. Quelques renseignements sur la Bibliothèque publique de Beaune. 12⁰. 44 p. Beaune, imp. Batault-Morot.

— — Quelques renseignements sur le musée archéologique de Beaune. 12⁰. 130 p. Beaune, imp. Batault-Morot.

Berlin.

Die 12. periodische Ausstellung in der Nationalgalerie zu Berlin. (Augsb. Allg. Zeitg. 32.)

— Amtliche Berichte aus den kgl. Kunstsammlungen. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlungen II. 1)

— Rückblick auf die Berliner Ausstellung. (Deut. Rundschau 12.)

— **Virchow**, R. Die Ausstellung prähist. u. anthropol. Funde Deutschlands zu Berlin. (Zeitschr. d. Gesellsch. f. Anthropol. zu Berlin 1880.)

Besançon.

Guillemin, V. L'Exposition des Beaux-arts à Besançon en 1880; Essai de critique d'art. 8⁰. 96 p. Besançon, imp. Jacquin.

Bordeaux.

Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque municipale de Bordeaux. T. 1. 4⁰. XXXIII, 464 p. Bordeaux, imp. Delmas.

— Catalogue de grands ouvrages sur les Beaux-arts, les belles-lettres et l'histoire, composant la bibliothèque de feu M. Michelot (de Bordeaux). 1re partie, dont la vente aura lieu les 7 et 8 février 1881. 8⁰. VIII—45 p. 200 num. 2e partie, dont a vente aura lieu du 14 février au 5 mars 1881. 8⁰. VIII—407 p. (3465 num.) Paris Labitte.

Brüssel.

Lefèvre, E. Galerie Ch. Verlat, à Bruxelles. (Revue artistique. N⁰. 12—13, oct. 1880. Anvers.)

Ausstellung in Brüssel 1880.

— Les arts industriels à l'Exposition nationale de 1880. (Revue artistique. N⁰ 7—8. 12—13. 1880. Anvers.)

— Catalogue officiel de l'Exposition nationale, 4e section. Industries d'art en Belgique, antérieures au XIXe siècle, 2—4e fasc. 18⁰. 657 p. Bruxelles, imp. Ve Ch. Vanderauwera. — 75.

— **Billung**, H. Die Ausstellung kunstgewerblicher Alterthümer zu Brüssel. (Kunst u. Gewerbe 1 ff.)

Fumière, Th. Les arts décoratifs à l'Exposition du cinquantenaire belge. 1re livr. La céramique artistique et industrielle. f⁰, 16 p. et 7 pl. Bruxelles, imp. E. Guyot. (La publication se compose de 6 livr. Prix fr. 30.)

— **Lemonnier**, Cam. L'art belge à l'exposition historique de Bruxelles. (Gaz. d. Beaux-arts. Janv.)

— **Linas**, C, de. Les expositions rétrospectives de Bruxelles, de Düsseldorf et de l'Union cen-

trale des Beaux-arts à Paris. Bruxelles, 66 p. (Revue de l'art chrét. XXX. 2.)

— Notizen von der nationalen Ausstellung in Brüssel 1880. (Mitth. des technol. Gewerbe-Museums, 12 ff.)

— **Portevin**, H. L'exposition de Bruxelles. (Rev. scientifique 11. Dec.)

— **Vinkeroy**, E. Van. Musée d'armures de Bruxelles. (L'Art 315 ff.)

— De historische Tentoonstelling te Brussel. (De Vlaamsche Kunstbode. 9e livr. 1880.)

Cassel.

Amtliche Berichte aus den königl. Kunstsammlungen. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlungen II. 1.)

Chicago.

Wight, P. B. Eighth annual fine art exhibition of the inter-state industrial exhibition of Chicago. (Americ. Art Review 13.

Dessau.

Seidlitz, Woldmar von. Zeichnungen alter deutscher Meister in Dessau. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlgen II. 1.)

Dresden.

Friesen, H. Freih. v. Ein Beitrag zur Geschichte der Dresdener Gemälde-Galerie. (Neues Archiv für sächs. Geschichte I. 4.).

Hof-Silberkammer, die, und die Hof-Kellerei zu Dresden. 8⁰. 208 S. Dresden. Baensch. M. 2

— **Hübner**, T. Catalogue de la galerie royale de Dresde. Avec une introduction historique et des notices spéciales sur l'acquisition des tableaux dont se compose cette collection. Traduction et révision de Ch. **Sevin.** 5. éd considérablement augmentée. 8⁰. VIII—483 S. m. 1 Plan. Dresden, Burdach. M. 3. (Auch in engl. Sprache, übers. von T. Pond.

— Die k. Sammlungen für Kunst u. Wissenschaft zu Dresden. (Zeitschr. f. bild. K. B. 11.)

Düsseldorf.

Darcel, A. L'exposition rétrospective de Dusseldorf. (Gaz. d. B.-arts, Janv.)

Edinburg.

Exhibition of scottish art in Edinburgh. (T. A. C. Art Journal, Dec.)

Florenz.

Description des objets d'art de la Royale Académie des Beaux-arts de Florence; augmentée d'un catalogue de tous les maîtres dont les œuvres sont citées dans ce livret. 16⁰. p. 64. Florence, imp. Calasanziana. L. M. 1.

— **Leroy**, P. Les expositions de la Société Donatello (L'Art 312.)

— Pictures in the magazines of the Uffizi. (Academy, 8. Jann.)

— Società Donatello. Prima Esposizione internazionale di quadri moderni: Catalogo. 1a edizione. 16⁰. p. 16. Firenze, tip. Mariani. L. — 30.

— **Wilson**, Ch. H. Pictures in the magazines of the Uffizi. (Academy 452.)

Foligno.

Elenco delle pitture ed altri oggetti d'arte esistenti nella pinacoteca eretta nella chiesa di Betlemme di Foligno. 16⁰. p. 16. (Foligno.) stab. Sgariglia.

Gent.

Driejaarlijksche Tentoonstelling te Gent. (De Vlaamsche Kunstbode. 9e livr. 1880.)

— **Rogghé**, W. Driejaarlijksche kunst-tentoonstelling te Gent. (Nederlandsch. Museum. 3e liv. 1880. Gand.)

— **Hannon**, T. Le salon de Gand. (Revue artistique. 1880—1881. No 7—13. Anvers.)

Genua.

Catalogo degli oggetti d'arte ammessi all' Esposizione XXIX (anno 1880) della Società promotrice di belle arti in Genova. 16⁰. p. 29. Genova, tip. G. Schenone.

Graz.

Landes-Zeughaus, das, in Graz. Herausgeg. von der Vorstehung des Münzen- und Antiken-Cabinets am St. L. Joanneum. (2 Thl. in 1 Bd.) 4⁰. IV—176, XLV u. III—149 S. mit 43 Steintaf., wovon 5 in Farbendr. Leipzig, Brockhaus. M. 60.

Grenoble.

Saint-Genis. Le Salon de Grenoble (1880.) 8⁰. 31 p. Vienne, Savigné. (Extr. de la Revue du Dauphiné et du Vivarais, N⁰. 5, sept. et oct. 1880).

Havre.

Catalogue de livres rares et curieux des XVe, XVIe et XVIIe siècles, relatifs principalement à la Normandie ou imprimés dans cette province, composant une partie de la bibliothèque d'un amateur du Havre, dont la vente aura lieu les 17 janvier et jours suivants, au Havre. 8⁰, 154 p. Le Havre, Junca fils. (1. 203 num.

Innsbruck.

Rückblick auf die Innsbrucker Kunstausstellung. Zeitschr. f. bild. K. B. 12 ff.)

Karlsruhe.

Kölitz, K. Aus der Karlsruher Gallerie. (Liter. Beilage der Karlsr. Zeitg. 50—52.)

Leipzig.

Zu den Leipziger Kunstsammlungen des vorige Jahrh. (Die Gegenwart 52.)

London.

The Grosvenor Gallery winter exhibition. (Academy, 22. Jann.)

— **Richter**, J. P. Die Winterausstellung alter Meister in London. (Zeitschr. f. bild. K. B. 19.)

Lyon.

Catalogue de la bibliothèque Picollet. 12⁰. IV. 252 p. Lyon, imp. Albert.

Madrid.

Mélida, J.-R. La coleccion de antiguedades que se conserva nel museo arqueológico nacional. (Revista de España 13 janv.)

Marseille,

Brès, L. Exposition de la Société des amis des arts de Marseille. (L'Art 321.)

Melun.

Catalogue général de l'exposition artistique, industrielle et commerciale de la ville de Melun. 1880. 12⁰. 94 p. et plan. Melun, imp. Drosne.

Mons.

Devillers, L. Le passé artistique de la ville de Mons. (Annales du Cercle archéol. de Mons XVI.)

Naumburg.

Mitzschke, P. Die Bibliotheken Naumburgs. 8⁰. 16 S. Naumburg, Domrich. — 20.

Paris.

Catalogue de livres rares, de miniatures et de manuscrits précieux, parmi lesquels on remarque la généalogie et les alliances de la naison d'Hornes, ornées de 67 peintures, 731 armoiries en couleurs et 118 portr. en pied, dont la vente aura lieu le 6 déc. 1880. 8⁰. 31 p. Paris, Labitte. (88 num.)

— **Chesneau**, E. Les dessins des maîtres anciens au Musée des arts decoratifs. (L'Art 311.)

— **Clément**, Ch. Acquisitions récentes du Musée du Louvre. (Chron. des Arts 4 ff.)

— **Ephrussi**, Ch. Les deux dernières acquisitions du Musée du Louvre. (Gaz. d. B.-arts, Févr.)

— **Guiffrey**, Union Centrale (Chron. des Arts 39 ff.)

Paris.
Histoire générale de Paris. Atlas des anciens plans de Paris; reproduction en fac-similé des originaux les plus rares et les plus intéressants pour l'histoire de la topographie parisienne. gr. f^{0}. 74 p. et 64 pl. Paris, imp. nat.

— **Lazare**, L. et F. Dictionnaire administratif et historique des rues et monuments de Paris. Livr. 1. gr. 4^{0}. à 2 Col. 16. p. Paris, imp. Morris père et fils.

Paris. Salon.
Vachon, Marius. Études administratives. (Gaz. d. B.-Arts, Févr.)

— **Véron**, E. Le Salon libre. (L'Art 314.)

Tardieu, Ch. Le cabinet de M. Jules van Praet.

Véron, E. Exposition de tableaux dans les Galeries de l'Art. (L'Art 319.)

Paris Weltausstellung 1878.

Carcenac, M. H. Les Fils et les Tissus de Coton à l'Exposition universelle internationale de 1878 à Paris. 8^{0}. 51 p. Paris, imp. nat.

— — **Havard**, H. Kunst en kunstnijverheid op de Pariysche tentoonstelling van 1878. Historisch kritisch overzicht. 4^{0}. 4 en 324 bl. met houtsn. tusschen den tekst. s'Gravenhage, H. J. Stemberg. f. 250.

— — **Martinet**, E. L'Imprimerie et la librairie à l'Exposition universelle internationale de 1878 à Paris. 8^{0}. 119 p. Paris, imp. nat. (Rapports du jury internat.)

— — **Rouvez**, A. Visites à la section historique du musée du Trocadéro à l'Exposition universelle de Paris de 1878. 8^{0}. 26 p. Mons, Dequesne-Masquiller. fr. 1. 25.

— — **Simon**, J. L'Exposition universelle internationale de 1878 à Paris. Rapports du jury international. Introduction. 8^{0}. 581 p. Paris, imp. nat.

— — **Tronquois et Lemoine.** Les Meubles à bon marché et les Meubles de luxe, ouvrages du tapissier et du décorateur, à l'Exposition univ. internat. de 1878. 8^{0}. 50 p. Paris, imp. nat. (Rapports du jury internat.)

— — **Vaudremer**, M. La Section d'architecture à l'Exposition univ. internat. de 1878, à Paris, 8^{0}. 18 p. Paris, imp. nat. (Rapports du jury internat.)

— — **Vigreux**, L. La Papeterie à l'Exposition universelle de 1878. Rapport. 8^{0}, 36 p., 1 fig. et 3 pl. Paris, Lacroix. fr. 3.

Rheims.
Darcel, A. Le trésor de la cathédrale de Reims. (Gaz. d. B.-Arts, Févr. ff.)

Rom.
Davidson, Th. Private collections of ancient sculptures in Rome. (Americ. Art Review 13.)

Saint-Quentin.
Catalogue de l'exposition de la Société des Amis des arts de Saint-Quentin et du département de l'Aisne, du 23. sept. au 1er nov. 1880. 18^{0}. 96 p. Saint-Quentin, imp. Poette. fr. 1.

St. Gallen.
Verzeichniss der Incunabeln der Stiftsbibliothek von St. Gallen. Herausgeg. auf Veranlassung des kathol. Administrationsrathes des Kantons St Gallen. gr. 8^{0}. VII—265 u. Reg. LXIV S. St. Gallen, Huber & Co. fr. 10.

Sèvres.
Darcel, A. The Keramic-Museum of Sèvres (Americ. Art Review 13.)

Turin.
Lioy, D. L'arte in Italia, a proposito dell' Esposizione artistica nazionale di Torino. 4^{0}. p. 39. Napoli, tip. San Pietro a Majella. L. 1.

Venedig.
Museo Civico e Raccolta Correr di Venezia. Doni fatti al Museo dalla sua fondazione fino al 1880, e cenni intorno al suo collocamento nel nuovo edificio. Venezia, stab. tip. di P. Naratovich. 8^{0}. p. 93.

— **Pasini**, A. Il tesoro di San Marco dal 1797 al presente. Venezia, tip. dell' istituto Coletti. 8^{0}. p. 36. L. 1.

Vienne.
Schneyder, P. Histoire des antiquités de la ville de Vienne; manuscrit inédit publié avec une notice historique et biographique, un portrait à l'eau-forte, une gravure représentant Vienne romaine, par E J. Savigné. 12^{0}. XXXIX—123 p. Vienne, Savigné.

Vigevano.
Spargella, G. Uso e custodia del tesoro della cattedrale di Vigevano: appunti storici e deduzioni. Vigevano, tip. E. Spargella. 8^{0}. 31. p.

Wien.
Eitelberger, R. v. Die historische Porträtausstellung im Wiener Künstlerhause. (Mitth. d. Oesterr. Museums 184.)

— **Falke**, J. v. Die Weihnachtsausstellung im Oesterr. Museum. (Mitth. d. Oesterr. Museums 184 ff.)

— **Krsnjavi**, J. Die historische Porträtausstellung im Wiener Künstlerhause. (Zeitschr. f. K. B. 10.)

BIBLIOGRAPHIE.

(1. März bis 1. Juni 1881.)

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Bes, K. Het ornament Beginselen van het zelfstandig ontwerpen. Ten dienste van industrie; ambachts-, burgeravond-, teeken-, kweek-, normal-, en h. b. scholen en van allen diezich aan de studie van het ornament wijden. f⁰, (30 gelith. pl.) Amsterdam, C. L. Brinkman. fr. 3. 75.

Binns, W. S. A Course of Geometrical Drawing, containing Practical Geometry, including the use of Drawing Instruments. Part. I. New edit. considerably enlarged. 8⁰, p. 204. London, Simpkin. 4 s.

Bonghi, R. L'art en toutes choses. (Pompéi, num. 1. Napoli.)

Carrière. Das Reich des Schönen. (Deut. Revue. April.)

Chesneau, E. L'Education de l'artiste. 18⁰, XI. 438 p. Paris, Charavay. fr. 3. 50.

Comello, E. Del realismo nell' arte. 16⁰, p. 27. Mortara, P. Botto. L. —. 50.

Engelmann. Archæologie. (Zeitschr. f. d. Gymnas.-Wesen, April.)

Ernst, A. Kampf und Vorurtheile gegen die höhere Gewerbeschule. Mit einer Schlussbetrachtung über die Entwickelung der techn. Mittelschule in Preussen. gr. 8⁰, 40 S. Berlin, Springer. M. —. 80.

Fabretti, A. Degli studii archeologici in Piemonte: discorso inaugurale. 8⁰, p. 48. Torino, stamp. Reale di Vigliardi.

Falke, J. v. Die Kunst im Hause. Geschichtliche und kritisch-ästhetische Studien über die Decoration und Ausstattung der Wohnung. 4. verm. Aufl. Mit ca. 6 Farbendr.-Bildern, 50 Lichtbildern und Tondruck-Platten und mehr als 220 Holzschnitt-Illustr. im Texte. (In ca. 10 Heften.) 1. u. 2. Heft. 4⁰, (S. 1—88.) Wien, Gerold's Sohn. à fl. 6. —.

Zur Farbensymbolik. (Zeitschr. f. Museologie 5—8.)

Foster, Vere. Complete Course for Drawing. Re-issue in 12 parts. 4⁰. London, Blackie. à 1 s.

Fuzet, F. Les écoles de Saint-Luc et l'enseignement de l'art chrétien. 12⁰, 60 p. Bruges, imp. St.-Augustin, Desclée, Debrouver et C. fr. —. 50.

Gastaldi, F. Soluzionario degli esercizi contenuti negli Elementi d'Euclide: testo e tavole. 4⁰, p. 204, e 24 tav. Novara, tip. Riv. di Contabilità. L. 4. —.

Goupil, F. Le Dessin expliqué à tous, ou la Connaissance du beau révélée à l'homme par l'intelligence de la nature et l'étude des arts. Nouv. édit. 8⁰, 48 p. avec fig. et 8 pl. Paris, Le Bailly.

Hampel. Pflege der Archæologie in Ungarn. (Ungar. Revue. März.)

Henriet, L. d'. Cours de dessin des écoles primaires, enseignement gradué concordant avec les articles des nouveaux programmes officiels. Cours élémentaire. Cahier de l'élève, No. 1, dessin linéaire; No. 2, dessin d'ornement; No. 3, dessin d'imitation. 8⁰. à 2 col., 48 p. avec fig. Paris. Hachette et C.

Hügel, L. F. J. Geschichtliche und systematische Entwicklung und Ausbildung der Perspektive in der classischen Malerei. (Mit 2 Skizzen in Aubeldr.) gr. 8⁰, 97 S. Würzburg, Huber. M. 4. —

Lehmann, E. Ueber Einrichtung und Bedeutung der Gewerbeschulen für Frauen und Töchter. 8⁰, 23 S. Köln, Roemke & C. in Comm. M. —. 40.

Leitch, R. P. and J. Callow. Easy Studies in Water-Colour Painting. 3 parts. 4⁰. London, Blackie. à 1 s. 6 d.

Lupi, C. L'insegnamento dell' archeologia nelle nostre Università. (Nuova antologia 1. Mars.)

Meyer, J. Der Handfertigkeits-Unterricht und die Schule, mit bes. Berücksicht. der Bestrebungen des Rittmeisters a. D. Clauson-Haas. Eine social-pädagog. Studie. (Deutsche Zeit- u. Streitfragen. Herausgegeb. von Fr. v. Holtzendorff. 147—148. Heft.) 8⁰, 88 S. Berlin, Habel. M. 1. 80.

Petroz, P. L'art et l'état. (Philosophie positive, Mars, Avr.)

Raffaelli, Jean-Franç. L'art bourgeois. (L'Art 323 ff.)

Rentelli, A. Lehrgang zum technischen Zeichnen für Mittelschulen. 1. u. 2. Thl. 48 lith. Blätter mit Text. gr. 4⁰, 25 S. Bern, Dalp. fr. 12. —. (Demonstrationsapparat dazu, fr. 12. —).

Richmond, W. B. Composition and decoration. A lecture delivered before the University of Oxford. (Art Journ. N. Ser. 5 ff.)

Robelus, A. & P. Cl. Gids voor het teekenonderwijs en de lagere gemeentescholen en teekenscholen, aan de normale scholen en

normale sectien toegevoegd. Naar het nieuw programma bewerkt. 1ste graad. 1ste jaargang. 4⁰, 13 p. et 25 pl. Gand, J. Vuylsteke. fl. 1. 35.

Robert, K. Charcoal Drawing without a Master. Translated from the 4th edit. by E. H. Appleton. 8⁰, London, Lockwood. s. 5.

Robron, Edw. Rob. Art as applied to town schools. (Art Journ. N. Ser. 5.)

Schier, Otto. Das Gewerbe und die Bürgerschule. (Mähr. Gewerbeblatt 3 ff.)

Stockbauer, J. Die Kunst im Hause. (Sammlung kunstgewerblicher und kunsthistorischer Vorträge. Nr. 1.) 8⁰, 41 S. Leipzig, Schloemp. M. 1.

Thénot. Les Règles de la peinture à l'huile. Nouv. édit., revue et augmentée de conseils utiles et d'exercices pratiques gradués, par F. Goupil. 8⁰, 112 p. et 7 pl. Paris, Le Bailly. fr. 3.

Wönig, F. Pflanzenformen im Dienste der bildenden Künste. Ein Beitrag zur Aesthetik der Botanik, zugleich ein Leitfaden durch das Pflanzenornament aller Stilperioden der Kunst. Zum Gebrauch beim Unterricht an Bau- und Gewerbeschulen, für Architekten, Zeichenlehrer, Lehrer der Naturwissenschaften u. s. w., sowie für jeden gebildeten Laien. 2. wesentlich erweit. mit 130 Holzschnitten versehener Abdruck aus „Der prakt. Schulmann". 8⁰, (IV. 60 S.) Leipzig, Ehrlich. M. 1. 20.

II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften.

Album publié par l'association des aquafortistes anversois sous le patronage du cercle artistique. 1re année. 1880. 1re, 2e et 3e livr. f⁰, 18 pl. Anvers, imp. Mess et C. L'abonn. fr. 24.

Anciens Monuments in Egypt. (Athenaeum 2781.)

Annuaire de l'instruction publique et des beaux-arts pour l'année 1881. 1re partie. Administration et personel. 8⁰, 554 p. et carte. Paris, Delalain. fr. 4.

Antiquités assyriennes. Les portes du temple de Nerbal. (Précis historiques, mélanges religieuses, littéraires et scientifiques. Tome XXX. No. 1 Bruxelles.)

Art (l') libre, tribune des artistes. 1re année. No 1. 15 déc. 1880. 4⁰, à 3 col. 12 p. Argenteuil, imp. Worms. Abonn. Paris, un an, fr. 12; dép., fr. 13; étranges, le port en sus. (Paraît deux fois par mois.)

Artist (The) and Journal of Home Culture. Vol. I. 4⁰, London, W. Reeves. 8 s. 6 d.

Artistes (les) modernes, publication artistique hebdomadaire, rédigée par E. Montrosier. 1re partie: Les Peintres de genre. (Numéro spécimen; Vely, Lobrichon.) 8⁰, 8 p. avec croquis et 2 photograv. hors texte sur chine. Paris, Launette. fr. 2. 50 la livr.

Ausgrabungen, die Farnesinischen, zu Rom. (Wochenblatt f. Architekten 32.)

Babelon, Ern. Déméter et Coré. (Gaz. archéol. 5.)

Bernard Ter Haar. (Kunstkronick 19.)

Berndt, D. Die Ausgrabung einer römischen Villa in der Nähe von Stolberg bei Aachen. (Deut. Bauztg. 23.)

Biais, E. Des statues équestres sculptées aux façades de certaines églises romanes. 8⁰, 17 p. et pl. Angoulême, Goumard. (Extr. au Bull. de la Soc. archéologique et hist. de la Charente, années 1878—1879.)

Bodio. Le iscrizioni sepolcrali italiane nelle chiese di Roma. (Antologia Nuova 1. Febr.)

Bötticher. Die Stadt des Tantalos. (Nord und Süd, April.)

Bohn, R. Bericht über die Ausgrabungen auf der Akropolis zu Athen im Frühjahr 1880. II.

— Zur Basis der Athena Hygieia. (Mitth. d. deut. archäol. Instit. in Athen V, 4.)

Branfill. On the Sâvandurga Rude Stone Cemetery. (Indian Antiquary X, 1.)

Brugsch. Zwei Pyramiden mit Inschriften aus den Zeiten der VI. Dynastie. (Zeitschr. f. ägypt. Sprache 1.)

Brunn. Zur griechischen Künstlergeschichte. (Sitzungsber. der philos. u. philol. Klasse der k. bair. Akad. d. Wissensch. zu München 1880, 4.)

Bulletin de la Société archéologique, scientifique et littéraire de Béziers (Herault). 2e série. T. 10. 8⁰, 383 p. Béziers, imp. Granié et Malinas.

Bulletin de la Société archéologique et historique de la Charente. 5e série. T. 2. (Années 1878—1879.) 8⁰, CIV—369 p. et 18 pl. Angoulême, Goumard. fr. 10.

Bulletin de la Société archéologique et historique au Limousin. T. 28. (T. 6 de la 2e série.) 8⁰, 326 p. Limoges, imp. Chapoulaud fr.

Bulletin de la Société archéologique de Nantes et du département de la Loire-Inférieure. T. 18. 8⁰, 261 p. et grav. Paris, Didron.

Bulletin de la Société des antiquaries de l'ouest. (Année 1880.) 8⁰, 204 p. et pl. Poitiers, imp. Dupré.

Bulletin de la Société des antiquaries de Picardie. T. 13. (1877—1879.) 8⁰, 525 p. et pl. Paris, Dumoulin.

Calandra. Di una necropoli barbarica scoperta a Testona. J marmi scritti di Torino e suburbio. (Atti di Soc. di archeol. e belle arti di Torino IV, 1.)

Cartault, A. La Trière athénienne, étude d'archéologie navale. 8⁰, XXVI—264 p. avec 5 pl. et fig. Paris, Thorin. fr. 12. (Bibl. des Ecoles franç. d'Athènes et de Rome, fasc. 20.)

Ceulener, A. de. Fouilles faites par M. Sarmentos dans la province du Minho en Portugal. (Bull. de l'Acad. d'archéologie de Belgique. IX. 1re partie. Anvers.)

Champier, V. Les Beaux-arts en France et à l'étranger; l'année artistique. 3e année. 1880 bis 1881. 8⁰, LXXXVIII—660 p. Paris, Quantin.

Chennevières, H. de. Jean Nicolas Servandoni. (Rev. des arts décor. 10.)

Chester. Archaeological notes from the Mediterranean. (Academy 467.)

Clement, M. E. Painters, Sculptors, Architects, Engravers, and their Works. With Illustrations and Monograms. 8⁰. (Boston.) London. 12 s. 6 d.

Clermont-Ganneau, C. Etudes d'archéologie orientale. I. L'Imagerie phénicienne et la Mythologie iconologique chez les Grecs. 1re partie: la Coupe phénicienne de Palestrina, avec 8 pl. 8⁰, XXXIX—156 p. Paris, Leroux.

Cogordan. Les fouilles de Pergame. (Rev. des deux mondes 1 Avr.)

Cohausen, A. v. Die Alterthümer im Fürstenthum Birkenfeld. (Monatschr. f. d. Gesch. Westdeutschl. VII, 1. 2.)

Colvin, Sydney. On representation of Centaurs in greek vase painting. (Journ. of hellenic Studies I. Chron. des Arts 13.)

Denkmäler der Kunst. Zur Uebersicht des Entwicklungsganges der bild. Künste von den frühesten Werken bis auf die neueste Zeit. Volksausg. 2. verb. u. verm. Aufl. Bearb. von W. Lübke u. C. v. Lützow. (In 10 Lfgn.)

1. Lfg. qu. f⁰. (10 Stahlst.) Mit Text. gr. 8⁰. (S. 1—48.) Stuttgart, Ebner & Seubert. M. 3.

Desnoyers, M. Un bijon cypriote du musée d'Orléans. 8⁰, 19 p. Orléans, Herluison. (Extr. des mém. de la Soc. archéologique et historique de l'Orléanais.)

Dourif, H. Note sur des objects antiques découverts à la Sauvetat, lue à l'Académie de Clermont-Ferrand, le 3 juin 1880. 8⁰, 8 p. et pl. Clermont-Ferrand, Thibaud.

Dressel, E. Scavi. Camera sepolcrale sul monte Mario. (Bull. d. Instit. di corresp. archeol. 1. 2.)

Dürer. Neuestes über Albrecht Dürer. (Histor. polit. Blätter LXXXVII, 9.)

Edwards, A. B. Latest excavations in Egypt. (Academy 465.)

Ephrussi, Ch. Deux portraits dessinés par Albert Durer. Rapports artistiques entre l'Allemagne et la péninsule ibérique au XVI. siècle, à propos de Albrecht Durer et sua influencia na pensinsula par Joaquim de Vasconcellos. (Chron. d. Arts 22 ff.)

Floriant, J. V. de. Les Beaux-arts en Hollande. (Biblioth. universelle et Revue Suisse, Mai.)

Frauberger, H. Das Verhältniss des Benedictiner-Ordens zu Kunst u. Kunstgewerbe. (Wissensch. Stud. u. Mitth. d. Bened.-Ord. 1881, 1.)

Neue Funde auf dem Gebiete vorhistorischer Archäologie. (Russische Revue 2.)

Furtwängler, A. Zwei Thongefässe aus Athen. (Mitth. d. deut. archäol. Instit. in Athen VI, 1.)

Gonzales. Arqueologia de la España Arabe. (Revista de arqueologia españ. 2. 3.)

Gout, P. La conservation et la restauration des monuments historiques I. (Gaz. d. B.-arts, Mars ff.)

Gracklauer, O. Verzeichniss der besten Schriften über Kunstlitteratur, Malerei, Sculptur, Archäologie und Architektonik, welche von 1866—1881 im deutschen Buchhandel erschienen sind. Mit Materien und alphabet. Register. (In 3 Abth.) 1. Abth. gr. 8⁰, IV—62 S. Leipzig, Gracklauer. M. 1. 35.

Gregorutti, C. Antichi vasi fittili di Aquileia. (Archeografo Triestino VIII, 3. 4.)

Grindon, L. Illustrations of Lancashire. (Portfolio 135.)

Gurlitt, L. Amazonenreliefs von Patras. (Mitth. d. deut. archäol. Instit. in Athen V, 4.)

Haussoullier, B. Fouilles à Delphes, le Portique des Athéniens et ses abords. (Bull. de corresp. hellénique, Janv.)

Hauvette-Besnault, A. Statue d'Athénée trouvée à Athènes près du Varvakeion. (Revue archéol. 1.)

— — et **Dubois.** Antiquités de Mylasa. (Bullet. de corresp. hellén., Janv. ff.)

— — — Antiquités de Mylasa-Inscriptions. (Bulletin de corresp. hellénique. V, 2.)

Heaton, C. Leonardo da Vinci in the East. (Academy 462.)

Helbig. Pileus der alten Italiker. (Sitzungsber. d. philos. u. philol. Klasse der k. bair. Akadem. d. Wissensch. zu München 1880, 4. 5.)

— W. Scavi di Corneto. (Bull. d. Instit. di corresp. archéol. 3.)

Héron de Villefosse, A. Médaillon de poterie romaine, du Musée de Nimes. (Gaz. archéol. 5.)

— — Sur un bronze découvert à Landouzy La Ville (Aisne). (Revue archéol. 1.)

Hettner, F. Römisches Grabmonument, gefunden bei Born an der Sauer. (Monatschr. f. d. Gesch. Westdeutschl. VII, 1. 2.)

Heuzey, L. Vases en forme de têtes casquées. Note complémentaire sur un aryballe trouvé dans l'île de Cos. (Gaz. archéolog. 5.)

Heydemann, H. Satyr- und Bakchennamen. Mit 1 lith. Doppeltaf. gr. 4⁰, 47 S. Halle, Niemeyer. M. 3. —.

Hodges, W. R. Charles Ferdinand Wimar. (Americ. Art. Rev. 17.)

Hörnes, M. Alterthümer der Hercegovina. Mit 34 eingedr. Abbild. (Aus: „Sitzungsber. d. k. Akad. d. Wissensch.“). 8⁰, 124 S. Wien, Gerold's Sohn in Comm. fl. 2. 50.

Hovey, H. C. On the Alabaster-Quarries and Feint Works found in Wyandot Cave. (Americ. Antiquarian III, 1.)

Huish, M. B. The Years Art: Painting, Sculpture, and Architecture in 1880. 8⁰. London, Macmillan. 2 s. 6 d.

Inquiries into the charges against General di Cesnola. (Americ. Art. Rev. 4. 17)

Keller, J. Die cyprischen Alterthumsfunde. (Samml. gemeinverst. wiss. Vorträge, herausg. von R. Virchow u. Fr. v. Holtzendorff. Heft 363.) 8⁰, 32 S. Berlin, Habel. M. —. 60.

Kenner, Fried. Favianis. Eine Darstellung des Streites um diesen Ort und seine Lage. (Ber. d. Alterth.-Ver. zu Wien. XIX.)

Klein, W. Studien zur griechischen Künstlergeschichte II. Die Dädaliden. (Archäol. epigr. Mitth. aus Oesterr. V, 1.)

Klemm. Beiträge zu Ulms Kunstgeschichte. Albrecht Georg u. Peter von Koblenz, zwei kurfürstl. württemb. Baumeister am Ende des XV. Jhdts. (K. Würt. stat. top. Bureau III.)

Köhler, S. R. F. S. Church. (Americ. Art. Rev. 4.)

— U. Die von Hrn. Bohn auf der Akropolis gefundenen Inschriften. (Mitth. d. deut. archäol. Instit. in Athen V, 4.)

König, F. La Jeunesse de Michel-Ange. Coup d'oeil sur les principaux ouvrages. Nouv. éd. 8⁰, 189 p. et grav. Tours, Mame et fils.

Kolb, O. Die römischen Inschriften und Steinsculpturen der Stadt Kreuznach. (Zeitschr. d. antiqu. hist. Ver. f. Nahe u. Hunsruck 1880.)

Kopp, W. Griechische Sakralalterthümer, für höhere Lehranstalten und für den Selbstunterricht bearb. 12⁰. III—92 S. Berlin, Springer.

Lavigne, H. Etat civil d'artistes français, billets d'enterrement ou de décès depuis 1823 jusqu'à nos jours. 8⁰, VI—216 p. Paris, Baur.

Lenormant, François. Athéné Scylétria. (Gaz. archéol. 5.)

Leokosia, the Capital of Cyprus. With 12 full-page Illustrations. 8⁰, p. 76. London, Paul. 10 s. 6 d.

Liénard, E. Mosaique du Musée Kircher. (Gaz. archéol. 5.)

Lièvre, A. F. Exploration archéologique du département de la Charente. I. Canton de Saint-Amand de Boixe. 8⁰, VIII—128 p. et 28 pl. dont 1 carte. Angoulême, Goumard. (Extr. du Bull. de la Soc. archéolog. et hist. de la Charente, année 1878.)

Lithographia. Organ für Lithographie und verwandte Fächer. Herausg. von A. Isermann. Jahrg. 1881. 48 Nrn. (à ½—1 Bg.) gr. 4⁰. Hamburg, Isermann. M. 9. —

Llewellynn Jewitt. On some concient forms of the Cross; their symbolism and meaning. (Antiquary, Mars.)

Löschcke, G. Mittheilungen aus Kameiros. (Mitth. d. deut. archäol. Instit. in Athen VI, 1.)

Löschcke, G. Vasenbilder aus Kameiros. (Mitth. d. deut. archäol. Instit. in Athen, V, 4.)

Longpérier, A. de. Découvertes archéologiques. (Journ. des Savants. Mars.)

Lovatelli, E. C. Antica base marmorea con rappresentanze del Nilo. (Bullet. della commiss. archeol. commun. di Roma. VIII, 4.)

Lumbroso, G. Un antichità di Allessandria descritta da Pietro Aretino. (Bull. d. Instit. di corresp. archeol. 3.)

Mähly. Schliemanns Troja. (Blätt. f. litter. Unterhaltung, 15. 16.)

Maionica, E. Unedierte Inschriften aus Aquileja. (Archäol. epigr. Mitth. aus Oesterr., V, 1.)

Marrast, A. La Vie byzantine au VIe siècle. Préface et commentaire par A. Planté. 8⁰, XXXV. 461 p. Pau, Thorin.

Martini, Francesco di Giorgio, pittore, scultore e architetto senese: documenti. 16⁰, p. 20. Siena, tip. Pucci.

Martorelli, J. Le catacombe di Roma. 8⁰, p. 153. Vercelli, tip. e lit. Guidetti Francesco. L. 1. 50.

Masson, G. Francis I. and the Renaissance. 18⁰. London, Low. 2 s. 6 d.

Mau, A. Scavi di Pompei. (Bull. d. Instit. di corresp. archeol. 1. 2.)

Mayrhofer. Die römischen Steindenkmäler von St. Julian. (Mitth. d. hist. Ver. der Pfalz zu Speier IX.)

Mehlis, C. Das Grabfeld von Wiesoppenheim.

— — Die Ausgrabungen auf Ruine Schlosseck bei Dürkheim. (Monatschr. f. d. Gesch. Westdeutschl. VI.)

Mella. Battisteri di Agrate-Conturbia e di Albenga. (Atti di Soc. di archeol. e belle arti di Torino IV, 1.)

Mémoires de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon. 3e série. T. 6. (Année 1880). 8⁰, 359 p. Dijon, Lamarche.

Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Savoie. 3e série. T. 6. (1880). 8⁰, XVI—512 p. et pl. Chambéry, imp. Chatelain.

Ménard, R. La Vie privée des anciens; dessins d'après les monuments antiques, par Cl. Sauvageot. La famille dans l'antiquité. 8⁰, 575 p. avec 815 fig. Paris, Ve Morel et C. (L'ouvrage formera 4 vol.) à vol. fr. 30. —.

Merson, Olivier. Les logements d'artistes au Louvre à la fin du XVIIIe siècle et au commencement du XIX. (Gaz. d. B.-arts, Mars ff.)

Meynell, Al. Our living artists; W. Q. Orchardson. (Magazine of Art 7.)

Michaelis, A. Neue Copie der Parthenos des Phidias. (Im neuen Reiche 10.)

Milanesi, G. Documenti inediti dell' arte toscana dal 12 al 16 secolo (cont). (Buonarotti, Magio 1880.)

Mordtmann, J. H. Das Denkmal des Porphyrius. (Mitth. d. deutsch. archäol. Inst. in Athen V, 4.)

— — Zur Epigraphik von Kyzikos. (Mitth. d. deutsch. archäol. Inst. in Athen VI, 1.)

Moret, E. F. et T. **Obalski**. Histoire populaire de l'art, recueil encyclopédique et artistique. 1re partie. Archéologie préhistorique. Livr. 1 et 2. 4⁰, 16 p. avec 23 fig. Paris, imp. Schmidt. (Cet ouvrage se publiera par livr. hebdomadaires, à 40 c.)

Much, M. Niederösterreich in der Urgeschichte. (Ber. d. Alterth.-Ver. zu Wien XIX).

ΜΥΛΩΝΑΣ, Κ. Δ. Πανὸς ἀγαλμάτιον. (Mitth. d. deut. archäol. Instit. in Athen, V, 4.)

Müller, Sophus. Dyreornamentiken in Norden, dens Oprindelse, Udvikling og Forhold til samtidige Stilarter. (K. Nordiske Oldschrift-Selskab, Aarböger 1880.)

Müntz. Ricerche intorne di lavori archeologici di Giacomo Grimaldi antico archivista della basilica vaticana. (Rivista Europea XXIV, 2.)

Naville, E. Les Quatre stèles orientées du Musée de Marseille. 4⁰, 23 p. et 4 pl. Lyon, imp. Pitrat.

Newton, C. T. The recently discovered stattuette of Athene Parthenos. (Academy 458.)

Perkins, Ch. C. The Pergamon Marbles. (Americ. Art. Rev. 4 ff.)

Perret de la Menue, E. Recherches historiques et archéologiques sur le bouclier, discours de réception à l'Academie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon, le 27 juillet 1880. 8⁰, 26 p. Lyon, imp. Giraud. (Extr. des Mém. de l'Acad. des sciences, etc. de Lyon, vol. 19 c. de la classe des lettres.)

Perrot, G. Dalle de marbre de styl asiatique, trouvée en Attique. (Bull. de corresp. hellén. Janv.)

— — Les découvertes archéologiques du Docteur Schliemann à Troie et à Mycènes. (Rev. polit. et littér. 9. Apr.)

Perrot, G. et C. **Chipiez**. Histoire de l'art dans l'antiquité (Egypte, Assyrie, Perse, Asie Mineure, Grèce, Etrurie, Rome.) T. 1. L'Egypte, contenant environ 600 grav. dessinées d'après les originaux ou d'après les documents les plus authentiques. Livr. 1. gr. 8⁰, 16 p. et grav. Paris, Hachette et C. (L'ouvrage formera environ 300 livr. à 50 c.)

Die Petersburger Angriffe gegen die Schliemann'schen Funde. (Ausland 12.)

Pillot, E. Notice sur les habitations préhistoriques de l'époque lacustre de Villechétif, près de Troyes (Aube). 8⁰, 16 p. et pl. Troyes, imp. Dufour-Bouquot. (Extr. de l'Ann. de l'Aube, 1880.)

Pinches, Th. G. The Terra-Cotta Tablets of Babylonia and Assyria. (Journ. of the Brit. Archäol. Assoc. XXXVI, 4.)

Pompei, rivista illustrata di archeologia popolare e industriale e d'arte. Anno I, num. 1 (31 marzo 1881). f⁰, p. 16 con illustr. Napoli, F. Furchheim. Un annata, 12 num., L. 16. —.

Pottier, E. Relief funéraire pour un athlète victorieux. (Bull. de corresp. hellenique V, 2.)

Price, F. G. & J. E. Furthes Notes on the Romano-British Cemetery at Seaford, Sussex. (Journ. of the Archæol. Inst. of Great Britain X, 2.)

Prosdocimi, Aless. Necropoli preromane di Este, scoperte dal 1876 al 1880. (Bull. d. Instit. di corresp. archeol. 4.)

Pulszky, J. v. Bronzezeit in Ungarn. (Ungar. Revue, Jan.)

Ravaisson, F. Les monuments funéraires des Grecs. (Rev. de l'hist. des religions. I, 2.)

—**-Mollien**, Charles. Les écrits de Léonard de Vinci. (Gaz. d. B.-arts, Mars ff.)

Reinach, S. Antiquités de Maronée et d'Abdère. (Bull. de corresp. hellén. Févr.)

Reiss, W. and A. **Stubel**. The Necropolis of Ancon in Peru: a Selection of Illustrations of the Civilisation and Industry of the Empire of the Incas. Parts I and II. f⁰. London, Asher. 30 s.

Rensselaer, M. G. van. William Merritt Chase. (Americ. Art. Rev. 4.)

Revillout, E. Les arts égyptiens. (Revue égyptologique I, 4.)

Richter, E. Die Funde auf dem Dürenberge bei Hallein. (Mitth. d. Gesellsch. f. Salzburg. Landesk. XX.)

— J. P. La question orientale dans la vie de Léonard de Vinci. (Chronique des Arts 11.)

Rios, A. de los. Epigrafia arábigo-española. (Revista de arqueologia españ. 2. 8.)

Rivett-Carnac, H. Memorandum on clay discs called „spindle whorls" and votive seals found at Sankira, Behar and other buddhist mins. — Note on some copper buddhist coins. (Journ. of the Asiat. Society of Bengal I, 3.)

Rohault de Fleury. Un tabernacle chrétien du Ve siècle. 8⁰, 11 p. et pl. Arras. imp. de la Soc. au Pas-de-Calais. (Extr. de la Revue de l'art chrét., 2e série, t. 13.)

Roller. L'Hypogée-Martyrium de Poitiers. (Rev. archéologique, Mars.)

Sainsbury, W. N. Saxon art and architecture. (Antiquary, Mars.)

Satow, E. Ancient sepulchral Mounds in Kandjuke. (Transactions of the Asiat. Society of Japan VIII.)

Scheinpflug, Bernh. Eine einheimische deutsche Künstlerfamilie. (Mitth. d. Ver. f. Gesch. d. Deutschen in Böhmen XIX, 4.)

Schöner, R. Die neue Pompeji-Forschung. (Nord u. Süd, März.)

Schreiber. Apollon Pythoktonos. (Götting. gelehrte Anz. 21.)

Simpson. The „Niobe" of Mount Sipylos. (Academy 471.)

Spiess, F. Das Jerusalem des Josephus. Ein Beitrag zur Topographie der heil. Stadt. Mit 2 lith. Taf. 8⁰, IV—112 S. Berlin, Habel. M. 2. 80.

Spigolature di arti ed artisti bresciani. Documenti intorno alle fabbriche e fabbricatori d'armi in Brescia, pubblicati da Taini Eugenio per nozze Legnazzi. Galli. 16⁰, p. 14. Mantova, tip. Er. Segna.

Starine. Na sviet i zdaje jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti. Knjiga XII. (Alterthümer. Herausgegeben von der südslav. Akademie. Bd. XII.) 8⁰, 259 S. Agram, L. Hartmán. M. 3.

Sybel, Ludw. v. Zu Athena und Marsyas. (Mitth. d. deut. archäol. Instit. in Athen V, 4.)

Tempel u. Götzenbilder der alten Germanen. (Ausland 9.)

Toubeau de Maisonneuve, E. Les Anciennes corporations ouvrières à Bourges: Cayer des reiglemens et ordonnances sur plusieurs estats et mestiers de personnes demourantes en la ville et faulxbourgs de Bourges (1591 à 1633), publié d'après l'original conservé aux archives de la mairie, avec notes et introduction. 8⁰, XXIX—301 p. et vign. Bourges, Pigelet et fils et Tardy.

Toulouse. Sur diverses sépultures romaines découvertes au quartier Saint Marcel à Paris. (Rev. archéologique 1.)

Ujfalvy de Mezo-Kovesd, C. E. de. Atlas archéologique des antiquités finno-ougriennes et altaïques de la Russie, de la Libérie et du Turkestan. 8⁰, 10 p. et 23 pl. Paris, Seroux. 12 fr. (Expédition scientifique française en Russie, en Sibérie et dans le Turkestan, vol. 6.)

Vallentin. Cippe antique avec inscription de la Renaissance. (Bull. épigr. de la Gaule I, 2.)

Venturi. L'Arti e gli Estensi. (Rivista Europea XXIV, 1.)

Viestnik hrvatskoga arkeologickoga druztva. Godina III. br. 1. (Mittheilungen des kroat. archäolog. Vereins. III. Jahrg. Heft 1.) 8⁰, Agram, L. Hartmán. M. 10.

Visconti. Di un busto di fanciullo egiziano. (Bull. della Commiss. archeol. com. di Roma IX, 1.)

— C. L. Statua di Marsia, rinvenuta presso l'odèo dei giardini Mecenaziani. (Bull. della commiss. archéol. commun. di Roma VIII, 4.)

Weber, Christian von. L'Art à Sienne. (L'Art 324 ff.)

Weizsäcker, P. Römische Funde in Heidenheim. (K. württ. stat. topogr. Bureau III.)

Westwood, J. O. Inscribed stones in Pembrokshire. (Archaeologia Cambrens. Oct.)

Whittlesey, Ch. Relics of Aboriginal Art and their. Ethnological Value. (Americ. Antiquarian III, 1.)

Winterberg, K. Die neuesten Ausgrabungen in Pompeji. (Unsere Zeit 5.)

IIa. Nekrologie.

Cheron, Paul, Beamter der National-Bibliothek in Paris, Mitarbeiter der Gazette des Beaux-arts. (Montaiglon, A. de, Chron. d. Arts 20.)

Feuerbach, Ludwig, Maler. (P. Nerrlich, Blätter f. litter. Unterhaltung 11.)

Haakh, Ad., Professor u. Museumsvorstand in Stuttgart. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 23.)

Jacquemart, J., Radierer. (Wedmore, Nineteenth Century, April.)

Mariette, A. (Rev. archéol. Févr.)

Michelsen, L. A. T., weil. Vorstand des Germ. Museums. (Erbstein, Zeitschr. f. Museologie 5.)

Müller, Karl von, Historienmaler. (Blanckarts, Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 33.)

Potier, Ant. Laur., Buchhändler u. Verleger. (Jules Le Petit, Le Livre 4.)

Quast, Ferd. von, Architekt. (Bergau, R., Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 23 ff.)

Rottmann, Leopold, Maler. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 30.)

Selvatico, Pietro. (C. Boito, Nuova antologia 4.)

Viollet-le-Duc. (Arth. Baignières, Zeitschr. f. bild. Kunst 7.)

Welcker, J. G., Archäolog. (Lüders, Im neuen Reich, 19.)

Ziermann, Karl, Genremaler. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 26.)

III. Architektur.

Architettura (L') americana, egiziana, chinese e giapponese, assira e persiana, indiana, fenizia, druidica. 8⁰, p. 63. Milano, E. Sonzogno.

Bach, M. Das Rathhaus zu Ulm. (K. Würt. stat. top. Bureau III.)

Bethke, H. Details für decorativen Holzbau. Eine Sammlung von Details für alle bei decorativem Holzbau vorkomm. Gegenstände, als Zierbretter, Eck- und Giebelblumen, Rosetten, Füllungen, Dachgiebel, Träger, Thür- und Fenster-Einfassungen, etc. 72 (lith.) Taf. Neue Aufl. 12 Lfgn. f⁰. Stuttgart, Wittwer. à M. 3. —

Bilderbogen, bautechnische. qu. f⁰, 10 Holzschntaf. Leipzig, Knapp. M. 1. 50.

Bonnardot, H. L'Abbaye royale de Saint-Antoine-des-Champs de l'ordre de Cîteaux. 8⁰, 19 p. Paris, Didier et C. (Extr. de la Revue archéolog., déc. 1880.)

Breymann, G. A. Allgemeine Bauconstructions-Lehre, mit besonderer Beziehung auf das Hochbauwesen. Ein Leitfaden zu Vorlesungen und zum Selbstunterricht. 4 Thl. Verschiedene Constructionen. 2. gänzlich umgearb. Aufl. von A. Scholtz. Mit 487 (eingedr.) Holzschn. und 71 (lith.) Fig.-Taf. 12. (Schluss-) Liefg. gr. 4⁰, VIII u. S. 281—405. Stuttgart, G. Weise. à M. 1. 50.

Brock. The round towers of Norfolk and Suffolk. (Journ. of the Brit. Archeol. Association XXXVII, 1.)

Cagnacci, F. Discorso in occasione del IV centenario della nascita di Baldassare Peruzzi. 16⁰, p. 14. Siena, lip. Sordomuti.

Cardauns. Die Anfänge des Kölner Domes. (Histor. Jahrbuch II, 2.)

Cartwright, J. The Certosa of Florence. (Portfolio 135.)

Charnay, D. The ruins of Central-America. (North Americ. Review, Febr.)

Charvet, L. Histoire de la Société académique d'architecture de Lyon. gr. 8⁰, XLVIII p. Lyon, imp. Mougin-Rusand.

Cipolla. La chiesa di S. Anastasia in Verona. Cont. (Archiv. Veneto XXI, 1.)

Combier, A. Le Palais de justice de Laon. 8⁰, 43 p. Laon, imp. Cortilliot.

Daux, C. Histoire de l'église de Montauban depuis les premiers temps jusqu'à nos jours. T. 1. Nº 12 (Fin). Supplément de la 2ᵉ période.

Tables. (1307—1560.) 8⁰, 44 p. Forestié, Georges et Ferrié. fr. 1.50. (L'ouvrage formera 2 vol. à environ 650 p. chacun.)

Davroux, A. Histoire du bourg, du château fort et de la manufacture de glaces de Saint-Gobain. 8⁰, 198 p. Chauny, Visbecq et Trouvé.

Dohme, R. K. Fr. Schinkel. (Westermanns Monatsh. März.)

Fornari, E. Appunti sulla Vecchia basilica di Santa Maria Maggiore di Bergamo. f⁰, p. 18, con 4 tav. Bergamo, tip. Gaffuri e Gatti.

Forodada, S. Una noticia referente à la catedral de Toledo. (Boletin historico, April.)

France, Henri de. Le grand temple de Montauban. (Bullet. de la Soc. archéol. de Tarn-et Garonne VIII, 4.)

Garbett, E. L. Principle of Design in Architecture as deducible from nature and Exemplified in the Works of the Greec and Gothic Architects. 5th edit. 12⁰, p. 242. London, Lockwoods. 2 s. 6 d.

Geymüller, H. v. Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom von Bramante, Raphael Santi, Fra Giocondo, den Sangallo's u. A. m. Nebst zahlreichen Ergänzungen und einem (deutschen und französ.) zum 1. Mal herausgeg. Text. 4⁰, VII, 380 S. m. eingedr. Holzschn u. 6 Lichtdr. Wien, Lehmann & Wentzel. M. 10. —

Griffiths, Arthur. Barcelona. Cordova. (Art Journ. N. Ser. 3. 5.)

Helmken, F. Th. The cathedral of Cologne, its legends, history, architecture, decorations and art treasures. A guide for visitors, compiled from historical and descriptive records, as well as the official reports of the building committee. Translated from the german by J. W. Watkins. 8⁰, 88 S. m. eingedr. Holzschn. Köln, Boisserée. M. 2. —

Hugonnet, Léon. L'architecture oriental (byzantine et ottomane). (L'Art 333.)

Ihne, E. Queen Anne Style. (Deut. Bauztg. 31.)

Kessel, J. H. u. **Rhön,** K. Beschreibung und Geschichte der karolingischen Pfalz zu Aachen. (Zeitsch. d. Aachner Gesch. Ver. III, 1.)

Klette, R. Architektonische Formen- und Verhältnisslehre. Mit 8 lith. Taf. 2. (Titel-) Aufl. gr. 8⁰, 47 S. Leipzig, Knapp. M. 4. —

— — Die Architectur der Treppen und Treppenhäuser. Mit 150 eingedr. Holzschn. u. 2 lith. Taf. 2. (Titel-) Aufl. gr. 8⁰, VII, 163 S. Leipzig, Knapp. M. 4. —

Letizeller, J. Description de l'église de Montaudin, Canton de Landivy (Mayenne). Note rédigée pour l'Inventaire des richesses d'art. 8⁰, 5 p. avec un dessin par Dousdebès. Laval, imp. Moreau. (Extr. des procès verbaux et documents de la comm. hist. et archéol. de la Mayenne.)

Lind, Karl. Das kk. Schloss Belvedère als Bauwerk besprochen. (Allg. Bauzeitg. 11. 12.)

— — Die Dominikanerkirche in Retz. (Ber. d. Alterth. Ver. zu Wien XIX.)

— — Ueber das Schloss Velthurns in Tirol. (Blatt f. Kunstgew. X, 4.)

Luszczkiewicz, W. Trzy epoki sztuki na zamku Krakowskim. Notaty i spostrze-zenia. (Die drei Kunstepochen im Schlosse zu Krakau.) 8⁰, 88 S. m. einem Plane des Schlosses. Krakau, Friedlein. M. 2. —

Marionneau, C. Victor Louis, architecte du théâtre de Bordeaux, sa vie, ses travaux et sa correspondance (1731—1800). Avec un portrait du maître, des reproductions de gravures et de dessins inédits et le facsimilé d'une lettre autographe. 8⁰, XI, 608 p. Bordeaux, imp. Gounouilhon.

Marsy, A. de. La Monographie de la cathédrale de Lyon, par M. L. Bégule (compte rendu bibliographique). 8⁰, 12 p. Paris, Dumoulin et C. (Extr. de la Revue de l'art chrét.)

Melani, A. Jules Gailhabaud ed il palazzo comunale di Pistoia. Osservazioni. 16⁰, p. 34. Pistoia, tip. Rossetti.

Monographie de la terre et du Château de La Verdière et des familles qui l'ont successivement possédé, sans interruption, du Xᵉ au XIXᵉ siècle. 4⁰, 131 p. et 29 pl. Marseille, imp. Olive. (Nicht im Handel.)

Montesquieu. Le Temple de Gnide, suivi d'Arsace et Isménie. Nouv. édit; avec fig. d'Eisen et de Le Barbier, gravées par Le Mir. Préface par O. Uzanne. gr. 8⁰, XXIII, 165 p. avec frontispice orné de l'édit. de 1772, 13 grav. hors texte et vign. Rouen, Lemonnyer. 30 fr. —

Neapel. La basilica di s. Giovanni Maggiore in Napoli. (Bull. di archeologia cristiana V. 3. 4.)

Navrátil, K. Kostel a Klášter na hoře Karlovè v Prace. (Kirche und Kloster am Karlshof in Prag.) 8⁰, 28 S. und XV S. Illustr. Prag, Fr. A. Urbánek. 1 M. — (Text auch in franz., engl. u. russ. Sprache.)

Palais du Louvre et des Tuileries. Motifs de décorations tirés des constructions exécutées au nouveau Louvre et au palais des Tuileries, sous la direction de M. Lefuel, architecte de l'empereur. Titre et planches nᵒˢ 1 à 100. Paris, héliogr. E. Baldus.

Pasqui, A. e U. La cattedrale aretina e suoi monumenti. 4⁰, p. 237 con 3 litogr. Arezzo, tip. Bellotti. L. 5. —

Patricolo, G. La chiesa della Trinità di Delia presso Castelvetrano, monumento del XII secolo, scoverto il 31 marzo 1880. (Arch. stor. Siciliano V, 1. 2.)

Peruzzi, Baldassarre, architetto e pittore senese: documenti. 16⁰, p. 24. Siena, tip. dell' „Ancora".

Redtenbacher, Rud. Die Baukunst der Vergangenheit und ihre Stellung zu derjenigen der Gegenwart. (Allg. Bauzeitg. 1—4.)

Rickman, T. An Attempt to Discriminate the Styles of Architecture in England from the Conquest to the Reformation. With a Sketch of the Grecian and Roman Orders. 7th edit. with considerable Additions, chiefly Historical, by J. H. Parker. 8⁰, p. 356. London, Parker. 16 s.

Riewel, H. R. v. und **K. Schmidt.** Bautechnische Vorlegeblätter für Maurer, Zimmerleute, Bautischler, etc., sowie namentlich für den Unterricht an Bau-Gewerbeschulen. Herausgeg. auf Veranlassung des Ministeriums für Cultus und Unterricht. 2. verb. und nach dem Metermaasse umgearb. Aufl. (In 5 Lfgn.) 1. Lfg. (9 zum Theil farbige Steintaf. in gr. f⁰.) Wien, Lehmann & Wentzel. M. 6. —

Rochambeau, de. L'Eglise de Lavardin. 8⁰, 31 p. avec fig. et pl. Tours, imp. Bouserez. (Extr. du Bull. monum., No 4, 1880.)

Roncaglia, G. Messori. Sui ristauri del duomo di Modena: note ed appunti. 4⁰, p. 24 con pianta. Modena, Soc. tipogr.

Sacken, Ed. Freih. v. Schlosshof. (Ber. d. Alterth.-Ver. zu Wien, XIX.)

Schinkel. Die Lehrer Schinkels. (Deut. Bauztg. 27.)

Schmarsow, Aug. Bramante à Lorette. (L'Art 335.)

Schmidt, O. Neuere Bauformen des Ziegel-, Quader- und Holzbaues, für Baugewerks- und Fortbildungsschulen und zum Selbstunterricht bearb. (In 5 Lfgn.) 1. Lfg. Der Verband der Mauersteine. Mit erläut. Text. Mit 16 (lith.) Taf. in qu. f⁰. 8⁰, VII, 23 S. Berlin, Springer, M. 5. —.

Schmuttermayers, Hans, Fialenbüchlein. (Anz. f. K. d. deut. Vorzeit, 3.)

Schuffenhauer, W. u. **Blocht.** Façaden-Buch. Sammlung von Façaden neu ausgeführter Wohnhäuser und Orig.-Entwürfe, nebst Grundrissen und Details. 6. Aufl. (In 52 Hftn.) 1. Hft. 4⁰, (3 Steintaf.). Leipzig, Scholtze. M. —. 30.

Semper, G. Bauten, Entwürfe und Skizzen. Gesammelt und herausgeg. von M. Semper. (In 26 Lfgn.) 1. Lfg. gr. f⁰, (5 Stahlst. m. 1. Bl. Text). Leipzig, Knapp. M. 10. —

Sirs, Mir. O slohu gotickém podminky historické. Myšlenky konstruktivni. Rozbor esteticky. Vom gothischen Style. (Sammlung von Vorträgen, red. von J. Goll u. Hostinsky, Ser. II, Hft. 1.)

Tschackert, Paul. Ueber evangelischen Kirchenbaustil. (Archiv f. kirchl. Kunst, 4 ff.)

Twenty Styles of Architecture. Illustrations of the Finest Edifices in the World. By the Editor of the „Hundred Greatest Men". 4⁰. London, Low. 21 s.

Weiss, Karl. Friedrich Schmidt. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 6.)

Weissmann, A. W. Bouwkunstige studiën. 8⁰, (56 bl.) Amsterdam, J. G. Stemler. f. —. 90.

Wernicke, E. Meister Benes von Laun, ein Deutscher. (Anz. f. K. d. deut. Vorzeit. 5.)

Wessely, J. E. Die Restaurirung des Domes zu Braunschweig. (Zeitsch. f. bild. Kunst, B. 34, 35.)

IV. Sculptur.

Arundel Society. Extraord. publ. 1881. Monument of count of Castelbarco at Verona. — Monument of Can grande della Scala at Verona. Drawn by A. Gnauth. Chromolith. by Storch & Kramer.

Baye, J. de. Sépultures franques de Joches (Marne). 8⁰. 12 p. avec fig. et pl. Paris, Didier et C. (Extr. de la Revue archéol., nov. 1880.)

Berndt, Fr. Der Sarg Karls d. Gr. (Zeitschr. d. Aachner Gesch. Ver. III, 1. 2.)

Bode, W. Die ital. Sculpturen der Renaissance. (Jahrb. d. kgl. Preuss. Kunstsammlgn. II, 2.)

Boulenger, J. R. La Statue de Melle de Guise à Rueil. 8⁰. 8 p. avec grav. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupheley-Gouverneur. (Extr. du Bull. de la Soc. de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France, nov. - déc. 1880.)

Forchhammer, P. W. Die Gigantomachie an dem Pergamenischen Zeus-Altar. (Augsb. Allg. Ztg. B. 136.)

Gentile, J. Athênâ Parthénos. (Rassegna settiman. 27. März.)

Gindriez, Ch. François Rude. (L'Art 328 ff.)

Godard-Faultrier, V. Musée municipal de Saint-Jean d'Angers. Deux statues sépulcrales du XIVe siècle. (L'Art 334.)

Gosse, E. W. The future of sculpture in London. (Magazine of Art 7.)

Graz. Die zwei Reliquienschreine im Dome. (Kirchenschmuck 5.)

Habel, S. The sculptures of Santa Lucia Cosumalnehuapa in Guatemala. (Smithsonian Contribut. to knowledge XXII.)

Hauvette-Bernault, A. Statue d'Athéné trouvée à Athènes. (Bull. de corresp. hellén., Janv.)

Hirschfeld, G. Die Sculpturen von Pergamon. (Westermanns Monatsh., April.)

— — Het beeldhouwwerk van Perganum in het Berlijnsche Museum. (Nederlandsche Spectator 9.)

Jouin, Henry. Les bustes de Montal. (L'Art 326 ff.)

Kekulé, R. Ueber den Kopf des Praxitelischen Hermes. Mit 2 Taf. in Lichtdr. 4⁰, 32 S. Stuttgart, Spemann. M. 2. 65.

Kluge, Bened. Stimmen der Vorzeit aus der Abteikirche zur heil. Dreifaltigkeit zu Wiener-Neustadt. (Berichte des Alterth.-Vereins zu Wien XIX.)

Lange. Composition des Frieses von Figalia. (Ber. üb. d. Verh. d. k. sächs. Ges. d. Wiss. zu Leipzig. Phil.-hist. Cl. 1880, 2.)

— K. Die Athena Parthenos. (Mitth. d. deutsch. archäol. Instit. in Athen, V, 4 ff.)

Lefort, L. Chronologie des peintures des catacombes romaines. 8⁰, 60 p. Paris, Didier et C. (Extr. de la Revue archéolog., sept.—déc. 1880.)

Lobet, J. Michel Bourdin Orléanais. (L'Art 324.)

Lützow, C. v. Die neu gefundene Kopie des Parthenos. (Zeitschr. f. bild. Kunst 8.)

Mayerhöfer, A. Die Florentiner Niobegruppe. Eine archäol. Studie. Mit Abbildungen der einzelnen Fig. (1 Holzschn.-Taf.). gr. 8⁰, III. 110 S. Bamberg, Buchner in Comm. M. 2. —.

Minerva di Fidia. (Revista Europea XXIII, 4.)

Montaiglon, Anatole de. Francisco Laurana. Le retable de Saint-Dizier à Avignon. (Chronique des Arts 10. 14.)

Newton. The recently discovered statuette of Athene Parthenos. (Academy, 458 ff.)

Overbeck. Analekten zur Kritik und Erklärung der Parthenonsculpturen. (Ber. üb. d. Verh. d. k. sächs. Ges. d. Wiss. zu Leipzig. Phil.-hist. Cl. 1880, 1.)

Perkins, Ch. C. The Pergamon Marbles. (Americ. Art Review, 4, 17.)

Pierre, V. Un mot sur David (d'Angers). 8⁰, 8 p. Angers, Germain et Grassin. (Extr. de la Revue de l'Anjou.)

Rayet, O. La statue d'Athéna Parthénos, récemment découverte à Athènes (La Minerve du Varvakion). (Gaz. d. Beaux-arts, Mars.)

Ring, de. Anciennes sépultures de l'abbaye de Beaupré, d'après les manuscrits inédits de dom Calmet. Avec des notes et additions par M. P. Delorme. 8⁰, 76 p. Nancy, imp. Crépin-Leblond. (Extr. des mém. de la Soc. d'archéologie lorraine pour 1880.)

Rüdell, Alex. Grabdenkmal des Kurfürsten Johann von Metzenhausen im Dom zu Trier. (Allg. Bauzeitg. 1, 2.)

Vingtrinier, A. La Statuette d'Oyonnac. 8⁰, 14 p. et pl. Lyon, Georg.

Visconti, C. L. Statua di Marsia rinvenuta presso l'odéo dei giardini Mecenaziani. (Bull. d. Commiss. archeol. Commun. di Roma VIII. 4.)

Waldstein, Ch. Praxiteles and the Hermes with the Dionysos-Child from the Heraion in Olympia. (Transaction of the R. Society of literature Ser. II, XII, 2.)

Yriarte, Ch. Le livre de souvenirs d'un sculpteur florentin au XVe siècle: Maso di Bartolommeo, dit le Masaccio. I. (Gaz. d. Beaux-arts, Mai.)

V. Malerei. Glasmalerei.

Arundel Society. Extraord. publ. 1881. The Ecstasy of St. Catherine. From a Fresco by Bazzi in San Domenico at Siena. Drawn by E. Kaiser. Chromolith. by Storch & Kramer.

— — First ann. publ. 1881. The Transfiguration. After the Fresco by P. Perugino in the Saala del Cambio at Perugia. Drawn by Fattorini. Chromolith. by Storch & Kramer. — Engravings from the Frescoes in the Piccolomini Library at Siena, by Pintoricchio. 10 Engravings by Gruner. With Text by G. W. Kitchin.

Atz, C. Zur Geschichte der Marienbilder. (Kirchenschmuck 4, 5.)

Baignères, A. La peinture décorative au XIXe siècle: M. Puvis de Chavannes. (Gaz. d. Beaux-arts, Mai.)

Bäumker, W. Der Todtentanz. Studie. (Frankfurter zeitgemässe Broschüren. Neue Folge, herausg. von P. Haffner. 2. Bd. 6. Hft.) gr. 8⁰, 31 S. m. 1 Holzschn.-Taf. Sep.-Ausg. M. —. 50.

Bergau, R. Nicolaus von Neufchâtel. Nürnberger Künstler des XVI. u. XVII. Jahrh. V.) (Wartburg 3.)

Bigi, Quir. Della vita e delle opere certe ed incerte di Antonio Allegri detto il Correggio. Opera postuma. 8⁰, p. 128. Modena, tip. G. T. Vincenzi e Nipoti. L. 3. —.

Brookarnold, George. Gainsborough and Constable. (Art Journ. N. Ser. 5.)

Caffi, Michele. Di altri antichi Pittori milanesi poco noti. (Arch. stor. lombardo VIII, 1.)

— Lettera al pittore bellunese Antonio Tessari, pubblicata da E. Dedini, per nozze Piccoli-Antonini. 8⁰, p. 15. Venezia, tip. Fontana.

Calletti, C. Alcuni cenni sulla vita e sulle opere del pittore Pompeo Randi di Forlì. 12⁰, p. 24. Forlì. tip. Democratica.

Canditto, A. E. de. Jacob de Barbari et Albert Durer. La vie et l'œuvre du maître au Caducée, ses élèves, Durer, Titien, Marc-Antoine, Mabuse, Marguerite d'Autriche. Catalogue et prix de ses 43 grav. 8⁰, 583 p. et 2 portr. gravès. Bruxelles, G. A. Van Tricht. fr. 12. 50.

Cipolla, C. Ognibene, pittore veronese del sec. XIII. (Archivio Veneto, num. 41.)

Claretie, J. Paul Renouard et l'opéra. (Gaz. d. Beaux-arts, Mai.)

Colbacchini, G. Quattro vedute in Venezia, di Antonio Canal detto Canaletto, descritte; aggiuntivi brevi cenni critici sulla vita et opere di questo grande pittore. 8⁰, p. 31. Bassano, tip. A. Roberti.

Cuming, H. S. Portrait of Henry VI in Eye Church, Suffolk. (Journ. of the Brith. Archæol. Assoc. XXXVI, 4.)

Dehio, G. Die Komposition von Raffaels Spasimo di Sicilia und ihre Vorläufer. (Zeitschr. f. bild. Kunst 8.)

Doehn. Der Maler-Dichter Washington Allston. (Unsere Zeit 4.)

Dow, Gerhard. (Art Journ. N. Ser. 4.)

Duret, Théod. James Whistler. (Gaz. d. Beaux-arts, Avril.)

Durieux, A. Les Peintres Vermay. 16⁰, 69 p. grav. Cambray, Renaut.

Fromentin, E. Essai biographique sur Auguste Meurice, artiste peintre-décorateur. 8⁰, 62 p. Valenciennes, Henry.

Goncourt, E. et J. de. L'Art du XVIIIe siècle. 3e éd., revue et augmentée et illustrée de planches hors texte. T. 1. 1er fasc.: Watteau. 4⁰, p. 1 à 60 et 5 pl.; 2e fasc.: Chardin. 4⁰, p. 61 à 131 et 5 pl. Paris, Quantin. (Cette nouv. éd. formera deux vol. divisés en 13 fasc. à fr. 12. —.

Gray, J. M. Sir Noel Paton. (Art Journ. N. Ser. 3.)

Gruyer, F. A. Raphaël peintre de portraits; fragments d'histoire et d'iconographie sur les personnage représentés dans les portaits de Raphaël. 2 vol. 8⁰. T. 1, XVI, 387 p. et portr., t. 2, 424 p. Paris, Loones. fr. 15. —.

Heaton, Mrs. Durers Portrait of Himself. (Academy 468.)

— Life of Albert Dürer. 2nd edit. 8⁰. London, Seeley. 10 s. 6 d.

Henley, W. E. Samuel Edmund Waller. (Art Journ. N. Ser. 4.)

Henriet, Frédéric. C. Daubigny. (L'Art 330.)

Isenbaart, J. La vierge et l'enfant Jésus de Van Dyck. (Revue artistique. 1880—1881. Nos 19 et 20. Anvers.)

Kaufmann, L. Albrecht Dürer. Herausgeg. von der Görres-Gesellschaft. gr. 8⁰. VIII, 112 S. Köln, Bachem in Comm. M. 1. 80.

Keyser, Mural Painting of the Doom at Patcham Church, Sussex. (Archæolog. Journ. 149.)

Leclercq, E. Caractères de l'école française moderne de peinture. 12⁰, XXIII, 283 p. Bruxelles, office de publicité. fr. 3. —.

Leech, J. Pictures. New edit. complete in 1 vol. London, Bradbury. 63 s.

Lefèvre, E. Peintures à l'encaustique de Ch. Verlat. (Revue artistique. Nos 14 à 16, 1880. Anvers.)

Lefort, L. Chronologie des peintures des catacombes romaines. 8⁰, 60 p. Paris, imp. Pillet et Dumoulin. (Extr. de la Revue archéologique, sept., oct., nov. et déc. 1880.)

Lermolieff, Iv. Perugino oder Raffael. (Zeitschr. f. bild. Kunst 8 ff.)

Mesnard, L. Etude sur Tintoret et l'école vénitienne. 8⁰, 48 p. Grenoble, Maisonville.

Meyer, J. Neptun und Amphitrite von Rubens. (Jahrb. d. kgl. Preuss. Kunstsammlgn. II, 2.)

Michel, E. Etude biographiques sur les Tischbein, peintres allemands au XVIIIe siècle. 5 grav. hors texte. 4⁰, 43 p. Lyon, Georg. 10 fr. —.

Mignaty, M. A. Le Corrège, sa vie et son œuvre, avec une introduction sur le développement de la culture italienne et sur le génie de la Renaissance. 8⁰, VIII—455 p. avec 2 photogr. Paris, Fischbacher.

Millar, A. H. Stained glass. (Art Journ. N. Ser. 3.)

Monkhouse, Cosmo. Sandro Botticelli. (Art Journ. N. Ser. 4.)

Nieter, G. Le peintre David. (Revue génér., Mars.)

Oppenheimer, K. J. Zwei Abendmahlsbilder von Quintin Massys d. J. (Monatschr. f. d. Gesch. Westdeutschlands VI.)

Peladan, J. Rembrandt. Conférence faite à l'Esthetic-Club. 8⁰, 15 p. avec facsimilés de signatures et monogrammes. Paris, Loones.

Pitture murali del medio evo nella Svizzera italiana. (Bull. stor. della Svizzera italiana 2, 2.)

Raffo, P. B. Lo stile e la maniera del Correggio. 8⁰, p. 74. Genova, tip. del Commercio. L. 1. 50.

Rawlinson, W. G. Turner's „liber studiorum". (Art Journ. N. Ser. 4.)

Rioux-Maillon. La décoration murale à Pompei, (Rev. des Arts décor. 11.)

Robertson, J. F. Great Painters of Christendom, from Cimabue to Wilkie. New edit. 4⁰. London, Cassell. 21 s.

Ronzoni, A. Della fama di Tiziano: saggio. 16⁰, p. 75. Venezia, tip. del Tempo. L. 2.

Rosenberg, A. Die Düsseldorfer Schule. (Grenzboten 11 ff.)

Rousseau, Isidore-Joseph, peintre-namurois. (Ann. de la Soc. archéolog. de Namur. Tome XV. 1re livr. Namur.)

Sach, A. Asmus Jakob Carstens Jugend- und Lehrjahre nach urkundlichen Quellen. gr. 8⁰, VII, 277 S. Halle, Buchh. d. Waisenh. M. 4. —.

Saint-Raymond, Edmond. Antonio Moro. (L'Art 326.)

Saltini, G. E. Sopra un dipiato del prof. Annibale Gatti nella villa di Larione presso Firenze: lettera. 2e ediz. 8⁰, p. 49. Firenze: tipo-lit. Carnesecchi.

Schäffer, E. Giovanni Mirallieti e Ludovico Brea, pittori celebri nizzardi del XVo secolo. 18⁰, 32 p. Nice, imp. Viterbe.

Sell, K. Rafael und Dürer als religiöse Maler. Vortrag, geh. in Darmstadt am 26. Jan. 1881. gr. 8⁰, 32 S. Darmstadt, Würtz. M. —. 80.

Siret, A. Dictionnaire historique et raisonné des peintres de toutes les écoles depuis l'origine de la peinture jusqu'à nos jours. 1re livr. A-Cen. 8⁰, à 2 col. 192 p. Louvain, Ch. Peeters. fr. 50. —.

Souquet, P. Eugène Fromentin. (La nouvelle Revue, 15 Févr.)

Un capitolo di storia delle miniature. (Rassegna settimanale, 27. Febr.)

Vischer, Rob. Bernhard Strigel. (Augsb. Allg. Zeitg. Bd. 120, 121.)

Vogel, L. Das Leben Ludwig Vogels, Kunstmalers in Zürich. (Neujahrsbl. d. Künstler-Ges. in Zürich, 1881.)

Waller. The Painting of the Doom at Patcham. (Archæol. Journ. 149.)

Wandgemälde in der Kirche zu Muttenz. (Allg. Schweizer-Zeitg. B. 240.)

Wedmore, Fr. Mr. Whistlers pastels. (Academy 458—460.)

Wessely, J. E. Klassiker der Malerei. Venezianische Schule I. (Klassiker-Bibliothek d. bild. Künste, bearb. von J. E. Wessely und A. Rosenberg, 1. Hft.). 8⁰, 32 S. m. 8 Lichtdr. Leipzig, Klassiker-Verl. M. —. 60.

Wiel, T. Tiziano a Venezia. 16⁰, p. 138. Venezia, tip. Kirchmayr e Scozzi. L. 2. —.

Wilson, C. Heath. An alleged picture of Michel Angelo. (Academy 472.)

Yxart, S. Fortuny. Noticia biográfica critica. Foto-grabados de Goupil y grab. al zinc de Guillaume y Thomas. 8⁰, 172 p. Barcelona, Tipo-lit. de C. Verdaguer.

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

Ambrosoli, S. Zecche italiane. 4⁰, p. XXV—53 con 8. tav. fotogr. Como, tip. Franchi.

Bahrfeldt, E. Der Bracteatenfund von Michendorf. Ein Beitrag zur brandenburg. Münzkunde des XII. Jahrh. gr. 8⁰, 15 S. m. eingedr. Holzschn. Berlin, Kühl. M. 1. 20.

Bardt, Fr. Ein unerklärter meissnischer Groschen. (Blätt. f. Münzfreunde, 91.)

Bardt. Zum Münzfund von Frankfurt a. O. (Zeitschr. f. Numismatik VIII, 4)

Barthelémy, A. de. Monnaie gauloise inédite de Lucterius, chef cadurque. (Revue celtique IV, 3. 4.)

Bardt, F. Die Münzsammlung des historischen Vereins für Heimathkunde in Frankfurt a. O. (Mittheil. des Vereins, 13. Hft.) 8⁰, 16 S. Frankfurt a. O., Harnecker & Co. M. —. 60.

Barthélemy, de. Les monnaies trouvées au Mont Carés (Oise). (Rev. archéol, févr.)

Bergsöe. Dänische Mittelaltermünzen d. 11. Jahrhunderts. (Zeitschr. f. Numismatik VIII, 4.)

Brichaut, A. Jetons de numismates. (Revue belge de numismatique. 1re livr. 1881. Bruxelles.)

— — Médailles allemandes. (Revue belge de numismatique. 1re livr. 1881. Bruxelles.)

Colson. Le médailles ordinairement attribuées à Livie. (Numismatic Chronicle IV.)

Curiositäten aus den Gebieten der Heraldik, Sphragistik, Numismatik: Räthselwappen. (Illustr. Zeitung Nr. 1972.)

Dancoisne. Les médailles religieuses du Pas-de-Calais. (Rev. des questions histor. I.)

Dannenberg, H. Der Münzfund von Seydel. — Zur Brandenburgischen Münzkunde. (Zeitschr. f. Numismatik VIII, 3.)

Deloche, M. Explication d'une formule inscrite sur plusieurs monnaies mérovingiennes. 8⁰, 8 p. Paris, Didier et C. (Extr. de la Revue archéol., sept. 1880.)

Demay, G. Inventaire des sceaux de la Normandie recueillis dans les dépôts d'archives, musées et collections particulières des departements de la Seine-Inférieure, du Calvados, de l'Eure, de la Manche et de l'Orne; avec une Introduction sur la paléographie des sceaux et 16 pl. photoglyptiques. 4⁰, à 2 col. XLIV, 438 p. Paris, imp. nat.

Erbstein, J. u. A. Die bisher einzig bekannte Kupfermünze des Herzogs Julius Ernst von Braunschweig u. Lüneburg zu Dannenberg. (Zeitsch. f. Museologie 6.)

— — — Ein Albus des Grafen Hermann Friedrich von Berg zu Stevenweerd nach Art der gemeinschaftlichen halben Batzen von Mainz, Hessen, Nassau u. Frankfurt a. M. (Zeitschr. f. Museologie 9.)

Evans, J. The Ancient Bronze Implements, Weapons, and ornaments of Great Britain and Ireland. 8⁰, p. 520. London, Longmans. 25 s.

— — Recent discoveries of Illyrian Coins. (Numismatic Chronicle IV.)

Friedländer. Denar Albrechts des Bären. (Zeitschr. f. Numismatik VIII, 4.)

Hartmann, H. Grössere Funde von Römermünzen im Landdrosteibezirk Osnabrück. (Monatschr. f. d. Gesch. Westdeutsch. VI.)

Head. A Himyaritic Tetradrachm and the Tresor de San'â. (Numismatic Chronicle, IV.)

Houtum-Schindler. The coinage of the decline of the Mongols in Persia. (Numismatic Chronicle, IV.)

Kábdebo, H. Mathäus Donner und die Geschichte der Wiener Graveur-Akademie in der ersten Periode ihres Bestandes. Nach den Archivs-Acten der kk. Hofkammer, der kk. Akademie der bild. Künste und den Sammlungen der kk. Graveur-Akademie dargestellt. Mit urkundl. Beilagen und Illustr. gr. 4⁰, XIV, 80 S. m. 2 Lichtdr. Wien, Faesy & Frick. M. 24. —

Kolb, J. v. Die Medaillen u. Jettone der Benedictiner-Abteien im Erzherzogthum Oesterreich o. d. E. (Wissensch. Stud. u. Mitth. d. Bened. Orden 1881, 1.)

Kunz, C. Monete inedite o rare di zecche italiane. (Archeografo Triestino VIII, 3. 4.)

Le Catte. Monnaies attribuées à Mouzaine, province de Namur, sous le règne de Wenceslav I[er], duc de Luxembourg 1353—1383. (Rev. belge de numism. XXXVII, 2.)

Lenormant. Les Hôtels des monnaies dans l'empire romain avant la fin du III. Siècle. (Athenæum belge 8.)

Liebenau, Th. v. Imitation von Luzerner Schillingen. (Anz. f. schweizer. Geschichte 1.)

Mac George, A. Flags; some Account of their History and Uses. 4⁰, p. 130. London, Blackie. 12 s. 6 d.

Maldura, L. Due parole su d'una nuova monetina papale avanti il mille. 16⁰, p. 11 ed 1 tav. Roma, tip. Mugnoz.

Mallat, W. J. Sigillographie ecclésiastique de l'Angoumois. 8⁰, 20 p. et 2 pl. Arras, imp. de la Soc. du Pas-de-Calais. (Extr. de la Revue de l'art chrét., 2[e] série, t. 13.)

Moniteur (le) de la numismatique, de la sigillographie et autres branches auxiliaires de l'histoire (archéologie, iconographie, glyptique, inscriptions, curiosités scientifique et artistique.) Publ. mensuelle illustrée. 1[re] année, 1[re] livr. 8⁰, 40 p. avec fig. et 3 pl, hors texte. Paris, imp. Clavel. Abonn.: Paris et dép., un an: fr. 30 —; union postale, fr. 35 —

Monnaies d'Apamée sous les gouverneurs romains. (Bullet. de corresp. hellenique V, 2.)

Padovan, V. Addizioni ed emendamenti alla Nummografia veneziana. (Archivio Veneto, num. 41.)

Promis, V. Su tre sigilli inediti del Piemonte. 8⁰, p. 8. Torino, E. Loescher. (Dagli Atti della R. Accad. delle Scienze di Torino, vol. XVI.)

Rouyer, J. Jetons de Louis XIII. à la légende „Fugat oportune". 8⁰, 8 p. Nancy, imp. Crépin-Leblond. (Extr. du Journ. de la Soc. d'archéologie lorraine, sept.-oct. 1880.)

Sallet, A. v. Die Münzen der Könige von Characene. (Zeitschr. für Numismatik VIII, 3.)

— — Zur ältesten Münzkunde und Geschichte Brandenburgs. Mit 14 in den Text eingedr. Holzst. (Aus: „Zeitschr. für Numism."). 8⁰, 31 S. Berlin, Weidmann. M. —. 80.

Schuermans. Médaillons céramiques de la famille d'Orange-Nassau. (Rev. belge de numism. XXXVII, 2.)

Schultz, Alwin. Breslauer Wappenstein-, Eisen- und Medaillenschneider. (Anz. f. K. d. deut. Vorzeit. 4.)

Staats-Wappen aller Länder der Erde, nebst den Landesfarben und Schifffahrtsflaggen. 8. verb. u. verm. Aufl. Nach den Correcturen des Herrn Fr. Heyer v. Rosenfeld ausgeführt von Werner & Winter in Frankfurt a. M. qu. f⁰, 6 Steintaf. Frankfurt a. M., Rommel. M. 4. —

Stenzel, Th. Der Münzfund von Grochewitz. (Zeitschr. d. Ver. f. Anhalt. Geschichte II, 9.)

Trachsel. Les florins d'or au type de Florence. (Rev. belge de numism. XXXVII, 2.)

Vallier, G. Essai sur les monuments numismatiques de l'église et de la cité de Vienne, en Dauphiné. (Revue belge de numismatique. 1[re] livr. 1881. Bruxelles.)

Wassermann. Die Münzstätten in den Klöstern. (Wissensch. Stud. u. Mitth. d. Benedictiner-Orden. 1881, 1.)

Winckel. Ueber Siamesische Münzen. (Ten Brink's Tijdschr. van het Indisch Aardrijkskundig Genootschap. I, 2.)

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

Aantekeninge betr. Amsterdamsche Graveurs. (Archief v. Nederl. Kunstgesch. III, 15—18.)

Adeline, J. Les Illustrateurs des vieilles villes. Discours de réception à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen, le 17 déc. 1880. 8⁰, 29 p. Rouen, imp. Deshays.

Alphabete im reinsten Stil mit den entsprechenden Ziffern als Vorlage für Stickerinnen, Calligraphen, Lithographen etc., sowie zum Gebrauch für Schulen. 25. Aufl. qu.-8⁰. 10 Steintaf. Erfurt, Bartholomäus. M. —. 75.

Alphabete und Zierschriften. Neue Aufl. qu.-8⁰. 28 zum Theil farb. Steintaf. Erfurt, Bartholomäus. M. 2. —.

Ariosto, L. Orlando furioso, illustrato da G. Doré con prefaz. di G. Carducci. f⁰. p. 660 à 2 col., con 81 grandi quadri staccati dal testo e 535 disegni intercalati. Milano, frat. Treves. L. 100. —.

Bouvenne, A. Catalogue de l'œuvre lithographiée et gravé de A. de Lemud. 8⁰, 47 p. Paris, Baur.

Campionario (nuovo) dei caratterei esistenti nella tipografia Tonini in Buti. 16⁰. carte 25 impresse nel solo recto. Buti, tip. Tonini.

Catalogo delle migliori stampe di incisioni in rame che esistono nella R. Calcografia di Roma. 16⁰, p. 31. Roma, R. tip.

Dickson, R. Who was Scotland's First Printer? Compendious and breue Tractate in Commendation of Androw Myllar. 12⁰, p. 24. London, Trübner. 1 s.

Die alten Druckwerke in der Piaristen-Bibliothek zu Straznic. (Mitth. d. k. k. mähr.-schles. Gesellsch. 1880, 4.)

Eckhoff, W. Jacobus van Deventer, vervardiger van de oudste kaarten der Nederlandsche en Belgische Provincien. (Maatschapij der Nederl. Letterk. te Leiden, Handelinge, 1880.)

Ennen, L. Prospecte der Stadt Köln aus dem XV. bis XVIII. Jahrhundert. (Jahrb. der kgl. Preuss. Kunstsammlungen II, 2.)

Ephrussi, C. Les Bains de femmes d'Albert Durer. 4⁰, 18 p. et 5 grav. hors texte. Paris, imp. Jouaust.

Frommann, E. Aufsätze zur Geschichte des Buchhandels im 16. Jahrhundert. 2. Heft. Italien. gr. 8⁰, 160 S. Jena, E. Frommann. M. 2. 40.

Havard, H. La Hollande à vol d'oiseau. Eaux fortes et fusains par M. Lalanne. Livr. 1. gr. 8⁰, 16 p. et 1 grav. Paris, Quantin. (L'ouvrage sera complet en 25 livr. à fr. 1. —.)

Helbig, H. Le plus ancien typographe liégeois. (Bull. de l'institut archéologique liégeois. Tome XV. 2e livr. Liége.)

Hirth, G. Kulturgeschichtliches Bilderbuch aus drei Jahrhunderten. 1. Bd.: XVI. Jahrh. (In ca. 10 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰, 40 S. mit eingedr. Fig. Leipzig, Hirth. M. 2. 40.

Die Holzschneidekunst in Zürich im XVI. Jahrhundert. (Neujahrsbl. der Stadtbibl. in Zürich 1881.)

Hülsse, Fr. Beiträge zur Geschichte der Buchdruckerkunst in Magdeburg. (Ver. f. Gesch. d. Herzogl. Erzst. Magdeburg XVI, 1.)

Köhler, S. R. American etchers: M. N. Moran. —
— — New etchings by Henry Farrer. (Americ. Art. Rev. 17.)

Kränzler, J. Die deutschen und lateinischen Augsburger Inkunabeln der Kreis- und Stadtbibliothek in Augsburg. (Neuer Anzeiger für Bibliographie, April, Mai.)

Lang, A. The Library. With a Chapter on modern Illustrations by A. Dobson. 8⁰, p. 178. London, Macmillan. 3 s. 6 d.

Lehrs, M. Zu Dürers Studium nach der Antike. (Mitth. des Instit. für Oest. Geschichtsforschg. II. 2.)

Letellier, E. La Photographie au charbon. 8⁰, 38 p. Paris. fr. 2. 50.

Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren in Facsimile-Reproduction. 4. Bdchn.: Tobias Stimmer's Bibel. Basel, 1576. 8⁰. VIII, 170 S. Leipzig, Hirth. M. 7. 50.

Lozzi, C. Dei segni distintivi delle antiche edizioni e stampe. (Il Bibliofilo, num. 3. Firenze.)

— Della introduzione della stampa in Genova e della guerra che le mossero gli amanuensi favoriti dalla Republica. (Il Bibliofilo, num. 4.)

Mark, G. W. Art of Drawing and Engraving on Wood. 8⁰. London, Mark. 2 s. 6 d.

Meisterwerke der Holzschneidekunst aus dem Gebiete der Architektur, Sculptur und Malerei. 1. Bd. 3. Aufl. f⁰. VI, 44 S. mit 96 Holzschnitttaf. Leipzig, Weber. M. 18. —.

Meynell, Wilfrid. Phases of the art of illustration. (Art Journ. N. Ser. 3.)

Monceaux, Henri. Gravures sur bois de Jean Cousin. (L'Art 323.)

Monkhouse. The Society of Painter-Etchers; the Society of British Artists. (Academy 466.)

Piot. Les deux Harrevyn, graveurs Hollandais. (Bull. de l'Acad. r. des sciences de Belgique 2.)

Renier, J. S. Catalogue des l'œuvre de Lambert Suavius, graveur liégeois. 8⁰, 84 p. Liége, imp. H. Vaillant-Carmanne. (1878.) fr. 2. 50.

Rivista bibliografica italiana, rivista bimestrale delle pubblicazioni italiani. Anno I, num. 1 (1⁰ genn. 1881) di saggio. 4⁰, p. 8. Milano, tip. Italiana. L. 3. — all' anno.

Rochambeau, de. Les Imprimeurs verdômois et leurs œuvres. Nouv. édit., précédée d'une lettre de M. P. Lacroix et illustrée des facsimilés de trois grandes gravures du XVIe siècle. 8⁰, 56 p. Paris Champion.

Rooses, R. Les frères Wiericx à l'imprimerie Plantinienne. 8⁰, 24 p. Anvers, imp. L. J. A. Beerts. fr. 1. 50.

Scheffel, J. V. v. Frau Aventiure. Lieder aus Heinrich von Ofterdingen's Zeit. Mit 12 Bildern von A. v. Werner. In Lichtdr. ausgeführt von J. Schober in Durlach. 8⁰. XV, 264 S. Stuttgart, Bonz & C. M. 10. —.

Schlette, H. J. J. Weber's Bilder für Schule und Haus und die Holzschnittillustration d. Gegenwart. (Zeitschr. f. bild. Kunst 6.)

Schott. Die Bibelsammlung der k. öffentl. Bibliothek in Stuttgart. (Neuer Anzeiger für Bibliographie 3.)

Una stampa sconosciuta di Marcantonio su disegno di Raffaello. (Il Bibliofilo, num. 5.)

Thode, H. Die Antiken in den Stichen Marcanton's, Agostino Veneziano's und Marco Dente's. 4⁰, VI—47 S. mit eingedr. Holzschn. u. 6 Taf. Leipzig. Seemann. M. 4. —.

Valsecchi, A. Bibliografia analitica della repubblica di Venezia. 8⁰, p. 37. Venezia, tip. di P. Naratovich.

Warnecke, F. Das Wappen des Malers Melchior Lorch von Jost Amman. (Deut. Herold 1.)

Wedmore, Frederick. The etchings of Mérion. (Art Journ. N. Ser. 5.)

Weisser, L. Bilder-Atlas zur Weltgeschichte nach Kunstwerken alter und neuer Zeit. 146 Tafeln mit über 5000 Darstellungen. Mit erläut. Text von H. Merz. 2. verb. Aufl. (In 25 Lfgn.) 1. u. 2. Lfg. gr. f⁰. à 6 Steintaf. mit 6 Bl. Text.) Stuttgart, Neff, à 1 M.

VIII. Kunstindustrie. Costüme.

Alford, M., **G. F. Watts.** Art needlework. (Nineteenth Century, Mars.)

Deux autels dessinés par Viollet Le Duc et exécutés par M. Poussielgue-Rusand. (Rev. de l'art chrét. XXXI.)

Avenarius, T. Historischer Festzug, veranstaltet bei der Feier der Vollendung des Kölner Domes am 16. Oct. 1880. Nach den Orig.-Aquarellen. (In 10 Lfgn.) 1. Lfg. qu. gr. f⁰. (3 Chromolith. m. 1 Bl. Text.) Leipzig, K. F. Köhler in Comm. M. 10.

Baseler Goldschmiederisse. (Blätt. f. Kunstgew. X, 1. 2.)

Bertrand, A. Les bijoux d'Apremont. (Comptes rend. des scéanc. de l'Acad. des inscr., Oct.-Dec.)

Blanc, C. Art in Ornament and Dress. Translated from the French. With Illustr. 8⁰, p. 280. London, Chapman. 3 s. 6 d.

Bormans, S. La fabrication du verre de table à Namur. — La fabrication du verre de cristal à Namur. (Bull. des Commissions royales d'art et d'archéologie. 19e année. Nos. 9, 10, 11, 12. Bruxelles.)

Brossard, P. L'art de la soie à Lyon sous Louis XIII. (Rev. des Arts décor. 13.)

Bucher, B. Die Erfindung der Bronze. (Blätter f. Kunstgew. X, 3.)

— — Neue Glasgefässe. (Blätt. f. Kunstgew. X, 2.)

Castellani, A. & H. **Abeniacar.** L'orfèvrerie ancienne. (Pompei, num. 1. Napoli.)

Champfleury. Bibliographie céramique, nomenclature analytique de toutes les publications faites en Europe et en Orient sur les arts et l'industrie céramiques depuis le XVI[e] siècle jusqu'à nos jours. 8⁰, XVI—358 p. Paris, Quantin. fr. 20.

Church, A. H. Some italian embroideries. (Portfolio 135.)

Circolo artistico senese Baldassarre Peruzzi. Del Minella Antonio, Giovanni e Pietro detto dei Cori, celebri intagliatori senesi del secolo XV. documenti, con breve prefazione di F. Cellesi. 32⁰, p. 20. Siena, tip. del Giglio.

Collignon. Les céramiques grecques du style primitif. (Annales de la Fac. des lett. de Bordeaux III, 1.)

— Signature du céramiste Teisias. (Bull. de corresp. hellenique V, 3.)

Cripps, W. J. Old English Plate: Ecclesiastical, Decorative, and Domestic. its Makers and Marks. 2[nd] edit. carefully revised, with 73 Illustr. 8⁰, p. 384. London, Murray. 16 s.

Cundall, J. On Bookbinding: Ancient and Modern. 8⁰. London, Bell & S. 31 s. 6 d.

Darcel, A. Les tapisseries décoratives. (Rev. des Arts décor. 13.)

Dupont-Auberville, M. Sammlung von Decorationen, Stickereien und Stoffmustern aus der Blüthezeit der Renaissance. 38 Taf. in Farbendruck mit begleit. Erläuterungen. Deutsche Ausgabe von R. Reinhardt. (In 19 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰. (2 Chromolith. m. 2 Bl. Text.) Stuttgart, Neff. M. 2. 50.

Eitelberger, R. v. Die österreichischen Kunstgewerbe am Jahresschlusse 1880. (Mitth. d. k. k. Oest. Museums 187.)

Emile Soldi. Les Arts méconnus; les Nouveaux musées du Trocadéro. 8⁰, XXIII—531 p. avec 400 grav. Paris, Leroux. fr. 25.

Énault, Louis. Les industries du verre. (L'Art 327.)

Estermann, M. Zur Geschichte der Schmiedezunft im Emmenthal. (Anz. f. schweiz. Gesch. XI, 5.)

Favier, P. A. Nouvelle industrie de la ramie; Notice sur la découverte de procédés mécaniques et chimiques pour la préparation et l'utilisation des fibres de la ramie, plante textile produisant une fibre plus forte que le lin et le chanvre, plus fine que la coton et la laine, et aussi brillante que la soie; suivie d'un résumé de renseignements utiles aux industriels en textiles de toute nature et d'une notice sur la culture en France de cette plante, etc. 8⁰, VIII—94 p. Paris, Lacroix.

Fortnum, C. D. E. Finger Rings and engraved Gems of the Early Christian Period. (Journ. Archaeol. 148.)

Fournier, A. Die historische Bedeutung des Zunftwesens. (Mitth. d. k.k. Oest. Museums 187 ff.)

Franks on Japanese pottery. (Athenaeum 2788.)

Friedrich, Carl. Beitrag zur Geschichte der Drechslerei. (Kunst u. Gewerbe 5 ff.)

Gabelle, M. Peinture sur porcelaine et sur faïence fine, méthode nouvelle pour cuire chez soi les peintures vitrifiables sans frais et sans installation spéciale, précédée des remarques d'un amateur sur la nature et sur l'emploi des couleurs. Nouv. édit., considérablement augmentée. 8⁰, 48 p. Paris, Ghio. fr. 1. 50.

Gehring, R. Muster für weibliche Handarbeiten. 1. u. 2. Lfg. qu. gr. f⁰. (M. 8 autogr. Taf.) Landshut, Thomann. à M. 3. 60.

Grès dits flamands fabriqués pour Liége. (Bull. de l'Institut archéologique liégeois. Tome XV, 3[e] livr. Liége.)

Guiffrey, J. S. Notes sur l'orfèvrerie française. (Rev. des Arts décor. 10.)

Guse, L. Der praktische Bautischler. Eine Sammlung von Zeichnungen ausgeführter Bautischler-Arbeiten. gr. f⁰. (20 Steintaf. mit 1 Bl. Text.) Osnabrück, Meinders. M. 7. 50.

Harrison, C. C. Woman's Handiwork in Modern Homes. With Illustrations and 4 Plates in Colours. 12⁰. (New York) London. 10 s. 6 d.

Hints on Fine Art: Pottery Painting. By C. J. S. 8⁰, p. 40. London, Hamilton. 1 s.

Hutter, Emil. Vom ehrsamen Handwerk der Lederer. (Ber. d. Alterth. Ver. zu Wien XIX.)

The industrial Arts of India. (Athenaeum 2785.)

Industrial Arts. South Kensington Handbook. 8⁰. London, Chapman. 3 s.

Japanese Pottery Marks. (Athenaeum 2794.)

Josse. La joaillerie. (Revue des arts décor. 10.)

Jouin, Henry. Intailles et camées. (L'Art 324 ff.)

Krell, F. P. Schmuck. (Zeitschr. d. Kunstgew. Ver. in München 3 ff.)

Karlsbader Porcellan. (Blätt. f. Kunstgew. Ver. in München X, 3.)

Lessing, Jul. Frühchristliche Weihrauchfässer. (Jahrb. d. kgl. Preuss. Kunstsammlungen II, 2.)

Marius, G. La galvanoplastie électrochimique sur métaux, ou l'Art de dorer et d'argenter soi-même par l'électricité; Guide pratique des familles. 8⁰, 39 p. Orléans, imp. Puget et C.

Martinov, J. Le trésor de Gran. (Rev. de l'art. chrét. XXXI. ff.)

Minervini, J. Nouveaux bronzes pompéiens. (Pompéi, num. 1. Napoli.)

Molzu, G. Dell' antico esemplare di disegni a penna di antichi vetri di Murano. (Il Bibliofilo, num. 4.)

Monet, L. Manual de galvanoplastia y esteriotipia y otros procedimientos de reproduccion en relieve. 8⁰, 220 p. y una lám. pleg. Madrid, G. Estrada. 6 y 7.

Muller, E. Bernard Palissy. Livre de lecture à l'usage des écoles et de la classe préparatoire des lycées et collèges. 18⁰, 36 p. avec vign. Paris, Hachette et C. fr. —. 15.

Ueber musivische Kunst. (Blätter f. Kunstgew. IX, 12.)

Muster-Ornamente aus allen Stilen in historischer Anordnung. Nach Orig.-Aufnahmen von J. Durm, Fr. Fischbach, A. Gnauth, E. Herdtle, G. Kachel, A. Ortwein, R. Reinhardt, A. Schill, V. Teirich u. A. 21—25. (Schluss-) Lfg. gr. 4⁰, 59 Holzschntaf. Stuttgart, Engelhorn. à M. 1. —. cpl. M. 25. —.

National-Trachten, österreichisch-ungarische. Unter der Leitung des Malers F. Gaul, nach der Natur photogr. von J. Löwy. (In 6 Lfgn.). 1. Lfg. gr. 4⁰. (Lichtdr.) Wien, Lechner. fl. 6. —; col. Ausg. fl. 10. —.

Puls, E. u. A. **Pertzel.** Ornamentik für Schlosser und Architekten. Darstellung von Kunst- und Schmiede-Arbeiten alter und neuer Zeit. 4. vermehrte u. verb. Aufl. (130 Taf. u. 14 Bog. Details.) Zum prakt. Gebrauch herausgeg. (In 5 Lfgn.) 1 Lfg. f⁰. (25 Steintaf. m. 7 S. Text.) Gera, Kanitz. M. 7. —.

Putnam, F. W. Pueblo pottery. (Americ. Art. Rev. 4.)

Reumont, A. v. Die ungarischen Metallwerke im Aachner Münsterschatz. (Zeitschr. d. Aachner Gesch. Ver. III, 1. 2.)

Reumont, A. Un orafo Senese del Trecento in Ungheria. (Archiv. stor. italiano VII, 1.)

Robinson, Lionel. Bookbinding. (Art Journ. N. Ser. 4.)

Sallet, A. v. Tobias Wolf, der Breslauer Goldschmied. (Zeitschr. f. Numismatik VIII, 3.)

Schaupert, K. Zimmer-Einrichtungen. Entwürfe in bürgerl. Ausstattung zu den hauptsächlichsten Möbeln für das Wohn-, Schlaf- u. Speisezimmer, den Salon und das Arbeitszimmer, mit besonderer Rücksicht auf deren billige und praktische Ausführung. f⁰, 25 Photolith. mit 1 Bl. Text. Weimar, Voigt. M. 10. —.

Ueber Schränke und Kabinete. (Kunst u. Gewerbe, 4.)

Schulze, Otto. Einige Bemerkungen zu dem Sitz des XVI. Jahrhunderts aus dem Palazzo del Comune zu Pistoja. (Kunst u. Gewerbe, 5.)

Het Sèvres-Porselein en zijne merken. (Kunstkronick 1880, 17. 18.)

Seyboth, A. Costumes strasbourgeois (hommes) XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. 54 pl. dessinées d'après des documents de l'époque. kl. 4⁰, 12 S. Strassburg, Schultz & Co. M. 16. —

Steinhausen, G. Zimmerwände, Durchfahrten, Vestibules etc. und ihre decorative Ausstattung für bürgerliche u. herrschaftliche Wohnungen. 12 (lith. u. color.) Blätter. f⁰, 1 Bl. Text. Weimar, Voigt. M. 7. 50.

Tapestry painting. (Academy, 19. März.)

Teutsch, G. D. Nachträge zur siebenbürgischen Glockenkunde. (Korresp.-Bl. d. Ver. f. siebenb. Landeskunde IV, 3. 4.)

Ujfalvy de Mezo-Kovesd, C. E. de. Atlas des étoffes, bijoux, aiguières, émaux etc., de l'Asie centrale. 8⁰, 16 p. et 25 pl. dont une en couleur. Paris, Leroux. fr. 20. —. (Expéd. scientifique française en Russie, en Sibérie et dans le Turkestan, vol. 5.)

Van Bastelaer, D. A. & J. **Kaisin**. Les grès cérames ornés de l'ancienne Belgique ou des Pays-Bas, improprement nommés grès flamands. Chatelet et Bouffioulx, centre important de production et d'exportation en Belgique et en pays étrangers. 2e rapport fait à la Société archéologique de Charleroi. 8⁰, 284 p. et 12 pl. Charleroi, L. Delacre. fr. 10. —.

Vorlagen für Bronce-Arbeiter, vorwiegend nach Entwürfen der hervorragendsten Meister der Neuzeit, insbesondere von Hansen, Hauser, Teirich etc. (Aus: „Blätter für Kunstgewerbe“). In 14 Lfgn. 1.—4. Lfg. f⁰. (à 4 Taf. in Holzschn. u. Lithogr.) Wien, v. Waldheim. à fl. 1. —.

Wallis, G. Decorative iron-work. (Magazine of Art, 7.)

Walther, C. Zum Silbergeräth der Schiffergesellschaft. (Ver. f. Hamburg. Gesch. 1880, 10—12.)

Wezel, E. De opificio opificibusque apud veteres Romanos dissertatio I. 4⁰, 32 S. Berlin, Mayer & Müller. M. 1. 20.

Wytmans, C. J. Porcelleinbakkers. (Archief v. Nederl. Kunstgesch. D. 3. Afl. 15—18.)

IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen.

Bädecker, K. Italy: Handbook for Travellers. 2nd Part: Central Italy and Rome. 7th revised edit. 12⁰, p. 462. London, Dulau. 6 s.

— — Northern Germany: Handbook for Travellers. 7th edit. revised and augmented. 12⁰. London, Dulau. 6 s.

Benjamin, S. G. W. The fourtheenth annual exhibition of the American Water Color Society. (Americ. Art Rev. 17.)

Bucher, B. Die Ausstellungs-Frage. (Westermann's Monatsh. April.)

Cohausen, A. v. Ueber den Bau und die Einrichtung von Provinzial-Museen. (Monatschr. f. die Gesch. Westdeutschlands VI.)

Geoffray, St. Iconographie des départements. Documents pour servir à l'histoire et à la connaissance du travail et de la richesse en France. Facsimilés et reproductions photographiés sur nature et sur pièce originales inédites (topographie, archéologie, architecture, industrie, arts et métiers, histoire politique et littéraire, religieuse et militaire, portraits, curiosités des collections particulières et publiques, etc.) Livr. 1—2. 4⁰, 7 p. et 15 pl. dont 1 double. Paris, Geoffray & C.

Griffiths, A. Thresure-houses of art I: the collection of Mr. C. P. Matthews. (Magazine of Art 7.)

Rau, Ch. The archæological collection of the United States National Museum.

— The Palenque Tablet in the U. S. Nat. Mus. (Smithronian Contribut. to knowledge XXII.)

Zur Regelung des Ausstellungswesens. Vorschläge des Curatoriums des k. k. Oesterr. Museums. (Beil. zu 186 der Mitth. d. k. k. Oest. Museums.)

Amiens.
— **Desjardins**, E. Inscriptions romaines du musée d'Amiens. 8⁰, 8 p. et 2 pl. Paris, Didier et C. (Extr. de la Revue archéol., déc. 1880.)

Amsterdam.
— Beschrijving der schilderijen van het rijksmuseum te Amsterdam. Met historische aanteekeningen en facsimilés der naamteekens. Uitgegeven op last van den minister van binnenlandsche zaken. gr. 8⁰. (552 bl. met facsimilés.) 's Gravenhage, Algemeene landsdrukkerij. fl. 1. —.

Antwerpen.
— **Solvay**, L. L'exposition du cercle artistique d'Anvers. (Revue artistique. Nos 14 à 16, 1880. Anvers.)

— — Les galeries particulières d'Anvers. (Revue artistique. Nos 14 à 16, 21— 22. Anvers.)

Athos.
— **Lambros**, S. Die Bibliotheken der Klöster des Athos. Nach dem Rechenschaftsberichte an die griech. Kammern deutsch von A. Boltz. gr. 8⁰, 32 S. Bonn, Nolte. M. 1. —.

Basel.
— Die historischen Portraits der Basler Kunstsammlg. (Allg. Schweizer-Zeitg. B. 301—305.)

Berlin.
— Amtliche Berichte aus den kgl. Kunstsammlungen, kgl. Museen, Nationalgalerie, Kunstgewerbemuseum. (Jahrb. d. kgl. Preuss. Kunstsammlungen II, 2.)

— Beschreibung der Pergamenischen Bildwerke. Herausgeg. von der Generalverwaltung d. kgl. Museen zu Berlin. 8⁰, 19 S. Berlin, Weidmann. M. —. 10.

— **Bode**. Die neueste Erwerbung der Berliner Gemäldegalerie „Neptun und Amphitrite“. (Preuss. Jahrb. April.)

— Die neueste Erwerbung der Berliner Galerie. (Neptun und Amphitrite von Rubens.)

— Katalog einer Ausstellung von Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinet. Januar bis April 1881. Herausgeg. von der Generalverwaltg. der kgl. Museen zu Berlin. 8⁰, 28 S. Berlin, Weidmann. M. —. 25.

— **Rosenberg,** Ad. Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 22. 34.)

Bordeaux.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés dans les salons de la Société des amis des arts à Bordeaux, le 22 mars 1881. 12⁰, 75 p. Bordeaux, imp. Gounouilhou. fr. —. 50.

Boston.

Millet, J. B. The twenty-third exhibition of Boston Art Club. (Americ. Art Rev. 17.)

Breslau.

Schlesisches Museum der bildenden Künste. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlgn. II, 2.)

Brüssel 1880.

— Les arts industriels à l'Exposition nationale de 1880. (Revue artistique. Nos 17 et 18, 1881. Anvers.)

— **Fumière,** Th. Les arts décoratifs à l'Exposition du cinquantenaire belge. 2e livr. fo. 16 p. et 4 pl. Bruxelles, phototyp. E. Aubry. L'ouvrage compl. fr. 30. —.

— **Schuermans,** H. Les grès-cérames aux expositions de 1880. (Bull. des commissions royales d'art et d'archéologie. 19e année. Nos 9, 10, 11, 12. Bruxelles.)

Chambéry. Les ivoires du Musée de Chambéry. (L'Art 332.)

Cremona.

Bollettino (Il primo) del Museo pubblico iniziato in Cremona, estratto dal giornale „Interessi Cremonesi, anni 1877—80. 4⁰, p. 98. Cremona, tip. degli „Interessi Cremonesi", 1880.

— Catalogo della mostra industriale-artistica 1880 della provincia di Cremona. 4⁰, p. 48. Cremona, tip. Feraboli.

— Cremona nei suoi monumenti e nelle sue istituzioni: guida della città. 24⁰, p. 152. Cremona, tip. Fezzi. L. 1. 50.

Dresden.

— Ein Angriff auf die Verwaltung der Dresdener Gemälde-Galerie. (Augsb. Allg. Zeitg. B. 132.)

— Die neueste Erwerbung der kgl. Gemälde-Galerie zu Dresden. (Leipziger Zeitg. Wissensch. Beilage 7. 8.)

— **Förstemann,** E. W. Mittheilungen aus der Verwaltung der königl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden in den Jahren 1876—1880. Herausgeg. auf Veranlassung der Generaldirection der königl. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft. gr. 8⁰, 50. S. Dresden, Burdach. M. 1. —

— **Hettner,** H. Das königl. Museum der Gypsabgüsse zu Dresden. Auf hohe Veranlassung. 4. Aufl. 8⁰, IV, 179 S. Dresden, Burdach. M. 2. —

Düsseldorf.

Rosenberg, A. Kunstgewerbliche Ausstellung in Düsseldorf 1880. (Zeitschr. f. bild. Kunst 7.)

Ebenfurt.

Lind, K. Aus Ebenfurt. (Ber. d. Alterth. z. Wien, XIX.)

Edinburg.

Gray, J. M. The exhibition of the Royal Scottish Academy. (Academy 459. 460.)

Florenz.

Wilson. Art Notes from Florence. (Academy 468.)

Frankfurt a. M.

Städel'sches Kunstinstitut. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlungen II, 2.)

Gent.

Hannon, T. Le salon de Gand. Revue artistique. Nos 14 à 16, 1880. Anvers.)

Glasgow.

The exhibition of the Glasgow-Institute of the fine Arts. (Academy 456 ff.)

Haag.

Vosmaer, C. De aude meesters in de Gothische zaal. (Nederl. Spectator, 15.)

Karlsruhe.

Költz, K. Aus der Karlsruher Gallerie. Hans v. Kulmbach u. nicht H. B. Grien. (Karlsruher Zeitung, Liter.-Beil. 5—8.)

Köln.

— Collection Disch à Cologne. (Journ. des B.-arts, 7.)

— Versteigerung der Disch'schen Sammlung in Köln. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 31.)

Lille.

Houdoy, J. Notice sur deux nouveaux tableaux du musée de Lille. 8⁰, 8 p. Lille, imp. Danel. (Extr. des Mém. de la Soc. des sciences, etc., de Lille, 1880, t. 9, 4e série.)

London.

— **Carr,** J. Comyns. Les grandes expositions d'hiver à Londres. (L'Art 323 ff.)

— The Royal Academy. (Academy 470 ff.)

— The exhibition of the old masters at the royal academy. (Art Journal N. Ser. 3.)

— **Hamerton,** P. G. A sketch-book by Bonington at the British Museum. (Portfolio 136.)

— **Larwood,** J. Story of the London Parks. New edit. 8⁰. London, Chatto. 3 s. 6 d.

Loftie, W. J. Tourist's Guide through London. 8⁰, p. 128. London, Stanford. 2 s.

— **Monkhouse,** C. The Grosvenor-Gallery. (Academy 470 ff.)

— — Exhibition of the Society of Painter-Etchers. (Academy 465, 466.)

— — Exhibition of the French Galery. (Academy 464.)

— **Villars.** Le Musée de South Kensington. (Rev. des arts décor. 10.)

— **Wedmore,** F. The institute of painters in Water-Colours; Rosa Bonheur's pictures. (Academy 469.)

— — The exhibition of Mezzotints. (Portfolio 136.)

— — Mezzotints at the Burlington Fine Arts Club. (Academy 462.)

Luzern.

Liebenau, Th. v. Luzerns Silberschatz. (Anz. f. schweiz. Alterth.-Kunde 2.)

Lyon.

Niepce. Les monuments d'Art de la primatiale de Lyon. (Revue du Lionnais. Déc.)

Madrid.

— **Ibañez Abellan,** R. Catálogo critico explicativo de la Exposicion nacional de bellas artes de 1881. 8⁰, 108 p. Madrid, Murillo. 4 y 5.

Mailand.

Eco (L') della Esposizione, organo degli espositori ecc. alla Esposizione nazionale di Milano 1881, diretto da Aug. Lossa. Anno I, num. 1. 4⁰, 4 p. à 3 col. Milano, tip. Guerra. Non è fissata la periodicità. L. 2 per 50 num.

— **Frizzoni,** G. Die Kunst der Renaissance auf der italienischen Nationalausstellung in Mailand. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 35 ff.)

Mannheim.

Christ, K. Die römischen Alterthümer des Mannheimer Alterthumsvereins. (Monatsschr. f. d. Gesch. Westdeutschl. VII, 1. 2.)

Mantua.

Intra, G. B. Il Museo statuario e la Biblioteca di Mantova. (Archiv. stor. Lombardo VIII, 1.)

München.

— **Lenbach.** Die Umhängung der Gemälde in der Alten Pinakothek. (Augsb. Allg. Zeit. B. 127 ff.)

— **Pecht**, Fr. Der Münchener Kunstgewerbeverein, seine Geschichte u. sein idealer Zweck. (Zeitschr. d. Kunstg. Ver. in München 1 ff.)

— **Reber**, F. Die Umhängung der Gemälde in der Alten Pinakothek. (Augsb. Allg. Zeitg. B. 97.)

— **Schmidt**, W. Katalog der älteren königl. Pinakothek zu München. Unter Berücksichtigung der gänzl. Umgestaltung im Winter 1881. Mit einer Ansicht in Lichtdr. und einem (chromolith.) Grundriss. 12⁰, 78 S. München, Bruckmann. M. 1.

Nancy.

Mantz, P. La collection de M. Roxard de la Salle. (Gaz. d. B.-arts, Mars.)

Nimes.

Visite de Thomas Platter à Nimes et au pont du Gard (février 1596, précédée d'une lettre de M. Jules Bonnet à M. Meynard-Auquier. 8⁰, 16 p. Nîmes, Peyrot-Tinel et C. (Extr. des Mém. de l'Académie de Nîmes, année 1878.)

Paris.

— **Baignères**, A. Société des aquarellistes français IIIe exposition. (Gaz. d. B.-arts, Avril.)

— **Boislisle**, A. de. Inventaire des bijoux, vêtements, manuscrits et objets précieux appartenant à la comtesse de Montpensier (1474); d'après l'original appartenant à M. le duc de La Trémoille. 8⁰, 41 p. Paris. (Extr. de l'Ann.-bull. de la Soc. de l'histoire de France.)

— **Bonnaffé**, Edm. Le musée Spitzer. (Gaz. d. B.-arts, Avril ff.)

— **Burty**, Ph. La maison d'un artiste (Goncourt). (Le Livre, 5.)

— Catalogue de la sixième exposition de peinture par Me M. Cassat, MM. Degas, Forain, Gauguin, Guillaumin. 16⁰, 15 p. Paris, imp. Morris.

— Catalogue de la treizième exposition de la Société des aquarellistes français. 1881. 4⁰, 51 p. et 26 grav. Paris, imp. Jouaust. M. 3. —.

— Catalogue de livres, brochures et journaux relatifs à la Révolution française, dont la vente aura lieu le 11 Mars 1881. 8⁰, 24 p. Paris, Voisin. (141 num.)

— Catalogue de planches gravées composant le fonds de la chalcographie du musée national du Louvre et dont les épreuves se vendent au musée. 8⁰, XXII—427 p. Paris, imp. nat.

— Catalogue des aquarelles, dessins, tableaux, estampes, oeuvres de feu Jules Jacquemart; tableaux et estampes par divers, etc., dont la vente aura lieu les 4, 5, 6, 7 et 8 avril 1881. 8⁰, VIII—119 p. avec fig. Paris, Clément. (760 num.)

— Catalogue d'un choix de livres rares et précieux, manuscrits et imprimés, composant le cabinet de feu M. le marquis de Ganay, dont la vente aura lieu le 12 mai 1881 et les deux jours suivants. 8⁰, XVI—139 p. Paris, imp. Chameros.

— Catalogue et description des objets d'art de l'antiquité, du moyen âge et de la renaissance exposés au musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny; par E. du Sommerard. 8⁰, XLIV et 690 p. Paris, imp. Chaix et C.

— Catalogue illustré des oeuvres d'art en noir et en blanc exposées du 1er au 30 avril 1881 dans les galeries de l'art, avenue de l'opéra, 33, Paris. 1re exposition. 8⁰, 54 p. et grav. Paris, libr. de l'Art.

— **Chennevières**, Ph. de. Le Musée des arts décoratifs. (Rev. des Arts décor. 13.)

— **Courajod**, L. Récentes acquisitions du Musée de la sculpture moderne au Louvre. (Gazette des B.-arts, Mars.)

— **Du Mont-Royal**, A. Les Glorieuses antiquites de Paris. Avec introductions et notes par l'abbé V. Dufour. 8⁰, XII—103 p. avec vign. Paris, Quantin. fr. 6

— Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Elysées, le 2 mai 1881. 12⁰, CVIII—479 p. Paris, imp. De Mourgues fr. fr. 1.

— Exposition des artistes indépendants. (Chron. des Arts 16 ff.)

— **Goncourt**, E. de. La Maison d'un artiste. 2 vol. 18⁰. T. 1, 365 p., t. 2, 386 p. Paris, Charpentier. fr. 7.

— **Lostalot**, Alfr. de. La collection Frédéric Hartmann. (Gaz. d. B.-arts, Mai.)

— **Mailhows.** Paris artistique et monumental en 1750. Lettres. Traduites de l'anglais par Philippe Florent de Puisieux, réimprimées pour la première fois, avec préface, sommaires et notes par H. Bonnardot. 12⁰. 243 p. Paris, Firmin-Didot.

— **Mingaye**, A. R. Sixième exposition de l'Union centrale des Beaux-arts appliqués à l'industrie. (Revue artistique. Nos 14 à 16, 1880. Anvers.)

— **Müntz**, E. La collection de tapisseries de M. Spitzer. (Gaz. d. B.-arts, Avril.)

— Notice des peintures, sculptures et dessins de l'école moderne exposés dans les galeries du musée national du Luxembourg. 12⁰, XIX—89 p. Paris, imp. de Mourgues fr. fr. —. 75.

— **Leroi**, P. Expositions. Cercle d'Union artistique. Société d'Aquarellistes français etc. (L'Art 323.)

Paris. Salon.

— Catalogue illustré du Salon de 1881 (3e année), contenant environ 380 reproductions d'après les dessins originaux des artistes, publié sous la direction de F. G. Dumas. 8⁰, LXVIII—347 p. Paris, Baschet. fr. 3. 50.

— **Enault**, L. Paris-Salon 1881. 8⁰, 134 p. et 25 grav. en phototypie. Paris, Baschet.

— Guide du Salon de 1881. Exposition des artistes vivants. Peinture, sculpture, gravure sur médailles par numéros d'ordre. 12⁰, 62 p. Paris, imp. Guérin.

— Impressions d'un amateur au Salon de 1880. 8⁰, 88 p. avec vign. Paris, Baschet.

— Salon. **Jouin**, H. La Sculpture au Salon de 1880. 8⁰, 77 p. Paris, Plon et C. fr. 2. —.

— Salon 1881. **Ménard**, René. (L'Art 333 ff.)

— **Pattison**, M. The salon of 1881. (Academy 471 ff.)

— **Roger-Ballu.** Le Salon de 1881. (La nouvelle revue, 1. Mai.)

Paris Weltausstellung 1878.

— **Ermel.** Le Matériel et les Procédés de la papeterie, des teintures et des impressions à l'Exposition universelle internationale de 1878 à Paris. 8⁰, 32 p. Paris, imp. nat. (Rapports du jury intern.)

— **Martinet**, E. L'imprimerie et la librairie à l'Exposition univ. de 1878 (suite et fin). (Bibliographie de la France, No 11, Chronique.)

— **Rouvez**, A. Visites à la section historique du musée du Trocadéro à l'Exposition universelle de Paris de 1878. 8⁰, 26 p. Mons, imp. Dequesne-Masquillier.

— **Versnæyen**, K. L'Art ancien au Trocadéro (Exposition univ. de Paris, 1878). Illustrations photogr. par E. Letellier. 8^0, 59 p. Le Havre, imp. Lepelletier. (Extr. de la Revue photogr.)

Pompeji.

— **Adams**, W. H. D. Pompeii and Herculaneum, the Buried Cities of Campania: their History, Destruction, and Remains. With Engravings. New edit. 8^0, p. 292. London, Nelsons. 3 s. 6 d.

Rom.

— **Carbonaro**, A. Le scuole d'arti e industrie all' Esposizione didattica nazionale di Roma: note. 8^0, p. 21. Messina, tip. del Progresso.

— **Cerroti**, F. Catalogo della biblioteca Romana-Sarti, parte prima. 4^0, p. VII—737. Roma-Firenze, tip. Bencini.

— **Kleinpaul**, R. Rom in Wort und Bild. Eine Schilderung der ewigen Stadt und der Campagna. Mit 368 (Holzschnitt-)Illustr. (In ca. 36 Lfgn.) 1. Lfg. f°, 16 S. Leipzig, Schmidt & Günther. M. 1. —.

— **Pigorini**, L. Il Museo nazionale preistorico ed etnografico di Roma: prima relazione a S. E. il ministro della pubblica istruzione. 8^0, p. 14. Roma, tip. Er. Botta.

— **Pellegrini**, A. Descrizione di tutte le colonne ed obelischi che trovansi nelle piazze di Roma. Cons. (Buonarotti, Maggio 1880.)

Saint-Quentin.

— **Albin**, L. Le Salon de Saint-Quentin. Etudes et critiques de l'exposition de la Société des amis des arts. 8^0, 48 p. Saint-Quentin, imp. de la soc. anonyme du Glaneur. fr. 1 50.

Saintonge.

— **Julien-Laferrière**, L. L'Art en Saintonge et en Annis (diocèse de La Rochelle et Saintes). T. 1. 4^0, 40 p. Toulouse, Hebrail, Durand et Delpuech.

Sens.

— **Montaiglon**, A. de. Antiquités et curiosités de la ville de Sens. gr. 8^0, 96 p. avec grav. Paris, Detaille. (Extr. de la Gaz. des Beaux-arts, 1880.)

Spello.

— **Fratini**, G. Guida artistico-storica di Spello. 16^0, p. 31. Foligno, stab. Spariglia.

Stuttgart.

— Katalog, provisorischer, der plastischen und der Gemälde-Sammlung im kgl. Museum der bildenden Künste zu Stuttgart. 8^0, 96 S. Stuttgart, Metzler. M. 1. —.

Toledo.

— **Rodriguez Miguel**, L. Guía del viajero en Toledo, con la descripcion historico-artistico de sus monumentos. 8^0, VIII—186 p. Madrid, Cuesta. 6 y 7

Turin.

— **Angelucci**, A. Osservazioni sulla mostra d'arte antica in Torino nel 1880. 32^0, p. XXXII et 300. Torino, stab. artist.-lett.

— **Ferrero**, E. Sulla provenienza di un quadro del Van Dyck, conservato nella pinacoteca Torinese. (Curiosità e ricerche di storia subalpina. Puntata 15. Torino.)

— Ricordo-Album della Esposizione nazionale di belle arti in Torino (1880). 4^0, con 80 tav. Milano, frat. Treves. L. 12. —.

Venedig.

— Museo civico e Raccolta Correr di Venezia. Numismatica Veneziana. 4^0, p. 132. Venezia, tip. Emiliana.

Wien.

— **Camesina**, R. v., **San Vittore**, A. Urkundliche Beiträge zur Geschichte Wiens im XVI. Jahrh. Mit einem (lith.) Stadtplane. Imp.-f°. Herausg. vom Gemeinderathe der k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien. 4^0, X, 100 S. Wien, Hölder. fl. 8. —.; mit col. Plan fl. 14. —.

— **Frimmel**, Th. Internationale photographische Ausstellung im Oesterreichischen Museum. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 24.)

— Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 27 ff.)

— Katalog der internationalen photographischen Ausstellung im k. k. Oesterr. Museum für Kunst und Industrie 1881. 2. Aufl. mit einer Uebersicht der wichtigeren photogr. Verfahren und den Mittheil. der Aussteller. gr. 8^0, XII, 38 S. Wien, Verl. der photogr. Correspondenz. fl. —. 45.

— Die Wiener Möbel-Industrie-Ausstellg. (Mitth. d. technol. Gew.-Museums 17.)

Zeitz.

— **Bech**, F. Verzeichniss der alten Handschriften und Drucke in der Domherren-Bibliothek zu Zeitz, aufgestellt und mit einem Vorworte zur Geschichte der Bibliothek versehen. 8^0, XI, 58 S. Berlin, Weidmann. M. 5. —.


GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00131 6690